Vol. XLVII Décembre 1961

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 bis Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 13 NF par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 19 NF pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 260 NF une fois versés pour les membres donateurs (380 NF pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **9,35** NF. — Étranger : **14,50** NF.
Abonnement (un an) France : **15,40** NF. — Étranger **22** NF.

LES NOTATIONS D'ARISTIDE QUINTILIEN ET LES HARMONIES DITES PLATONICIENNES

Les deux notations grecques nous sont connues surtout par Alypius qui en quarante-cinq diagrammes note les quinze tons (ton, à peu près au sens actuel), dans les trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique, degré par degré dans chaque tétracorde, et précise la forme des signes par une description assez claire [1]. Bacchius l'Ancien nous donne également les signes de la double notation, mais dans un seul ton (le lydien). Nous trouvons aussi dans Gaudence quelques indications fragmentaires [2].

Le tableau d'Aristide Quintilien (Meibom, II, 27) est un peu plus énigmatique ; nous y reviendrons dans un instant. Mais son traité contient, d'après les plus anciens parmi les anciens auteurs, nous dit-il, la notation des « harmonies » dites de Platon (lydisti, doristi, phrygisti... etc.), ce qui a fait croire aux musicologues que nous avons dans ces diagrammes la forme des modes primitifs.

Remarquons tout de suite que la traduction d'harmonie par mode est tendancieuse. Mode, *modus*, est un mot latin dont le sens général est manière. Il n'a pris le sens moderne qu'assez tard ; nous le trouvons avec cette acception pour la première fois chez Aurélien de Réomé (vers 850), qui du reste l'emploie en différents sens, y compris celui de mode ; avant lui, ni Martianus Capella,

1. Les trois tons les plus aigus ne sont que la réplique à l'octave des trois tons les plus graves, mais ils sont considérés comme autonomes.

2. Meibom, *Antiquae musicae auctores septem* (Amsterdam, 1652), tome I. Dans le même volume, les manuels de Bacchius et de Gaudence. Voir aussi les *Musici scriptores* de von Jan (Leipzig, Teubner, 1895). Le traité d'Aristide Quintilien dont il va être question se trouve dans le deuxième volume de Meibom.

ni Boèce (contrairement à ce qu'on a pu dire à ce sujet) n'ont même envisagé la définition du mode, au sens actuel.

En grec « harmonie » signifie assemblage, combinaison, et désigne par extension un caractère esthétique ou ethnique. Lorsque Platon, au troisième livre de la République notamment, s'insurge contre la lydisti, la phrygisti..., lorsqu'il écarte certains genres de l'éducation des enfants, lorsqu'il parle de « l'éthos » des chants, on ne peut sérieusement soutenir qu'il envisage la forme même des octaves, dont il se garde bien d'ailleurs de définir la structure. Il trouve discordantes les harmonies barbares ; leur caractère moral, éducatif, esthétique les rend indésirables ; il ne s'agit pas de la disposition des intervalles dans une échelle.

Ce même mot harmonie s'applique particulièrement au genre enharmonique, considéré sans doute comme le plus parfait.

Dès le début de son manuel, Gaudence appelle harmonie l'échelle générale de deux octaves, qui *assemble* en effet quatre tétracordes principaux (plus celui des « conjointes »). Aristoxène, disciple d'Aristote (IV-III[e] siècle avant J.-C.) reproche à ses prédécesseurs de n'avoir étudié que les heptacordes, « qu'ils qualifiaient harmonies » (Meibom, I, 36) ; c'est le seul passage connu où le grand musicographe de Tarente emploie ce mot.

Nicomaque (dans Meib. I, 16-17) nous apprend que dans la plus haute antiquité, la quarte a été dite « syllabe » ; la quinte, « dioxie » ; et l'octave (diapason) « harmonie » ; c'est en effet une consonance *composée* par l'addition des deux consonances simples, quarte et quinte ; cette combinaison, cet assemblage, ne précise rien autre.

On chercherait en vain dans le vocabulaire grec un mot qui corresponde vraiment à mode. Le mot latin modus a son équivalent exact dans *tropos* ; mais le mot grec, outre le sens général de manière, est pratiquement synonyme dans le langage technique de *ton* ; c'est pourquoi Boèce a traduit *tropos*, très exactement, par *modus*, pour désigner les tons, ou tropes.

Je reviendrai plus loin sur la question des modes grecs. Pour l'instant, retenons que les fameuses harmonies de Platon ne sont pas des modes au sens actuel. Mais avant d'en aborder l'étude, allons un peu plus loin dans le traité d'Aristide Quintilien, et voyons comment il expose la notation grecque classique. Tout est contenu dans une seule page.

Deux expositions : l'une suivant le ton, c'est-à-dire dans l'ordre des secondes majeures ; l'autre suivant le demi-ton (secondes mineures), intervalles d'ailleurs approximatifs dans leur traduction.

Les rangées sont doubles, parce que les deux notations, vocale et instrumentale, sont superposées. La première exposition part un ton plus bas que la limite grave des échelles tonales, et se poursuit par secondes majeures jusqu'à la limite des sons aigus. Même procédé un demi-ton plus haut, jusqu'au dessous du son le plus aigu afin de ne pas dépasser la limite des échelles tonales. Donc vingt et un signes (quarante-deux si on additionne les deux notations) dans la première double rangée et vingt dans la seconde.

Plus loin, la cinquième et la sixième rangées combinent les deux premières en passant alternativement de l'une à l'autre, et nous avons ainsi, conformément au nouveau titre, une exposition complète suivant le demi-ton.

Mais il n'y a pas d'échelle véritable par ton, ni par demi-ton, ni par quart de ton, dans la musique grecque. Il ne s'agit ici que d'une série de signes, sans lien réel entre eux et non d'une échelle mélodique. Tout repose dans la doctrine antique, y compris la notation elle-même, sur le tétracorde, qui a trois formes ou genres, le plus petit intervalle étant toujours au grave. En diatonique : un demi-ton puis deux tons au-dessus du terme grave du tétracorde ; en chromatique : deux demi-tons ; en enharmonique : deux diésis ou quarts de ton (intervalles toujours approximatifs). Soit, par exemple, en diatonique : *mi-fa-sol-la* ; en chromatique : *mi-fa fa-dièse ou sol bémol-la* ; en enharmonique : *mi*, un *son intermédiaire* entre mi et fa, *fa* et *la*. Les termes extrêmes du tétracorde sont des sons *fixes*, les deux sons intermédiaires sont *mobiles*, puisqu'ils changent selon le genre et même suivant les nuances d'accord propres à chaque école.

Or, la notation s'applique justement aux fonctions dans le tétracorde, et non précisément à l'acuité rigoureuse d'un son donné. *Dans les trois genres*, le second degré du tétracorde (ordre ascendant) est noté par le même signe, alors qu'en enharmonique ce son est sensiblement un quart de ton plus grave que dans les deux autres genres ; le troisième degré est noté de la même manière en chromatique et en enharmonique, malgré la différence de tension. En revanche, ce troisième degré (*fa*), qui en enharmonique est à peu près *homotone* du second degré en diatonique ou en chromatique n'est pas noté de la même manière, parce que la fonction tétra cordale est différente.

Dans les successions présentées par Aristide Quintilien, il faudrait donc savoir si nous avons affaire à un son mobile ou à un son fixe ; il ne nous donne aucun renseignement à cet égard. Pourtant il énumère ailleurs les quinze tons de l'école néo-aristoxénienne ;

il sait bien que chacun d'eux est composé d'une série de tétracordes, mais il n'établit nulle part le rapport nécessaire, essentiel, entre la notation et les tétracordes de chaque ton.

Seul celui qui a déjà quelque connaissance de la notation grecque se rend compte qu'il s'agit uniquement de sons *fixes* (termes extrêmes de chaque tétracorde, plus le son grave de chaque échelle tonale, qui n'entre pas dans la composition des tétracordes ; le troisième degré — ordre ascendant toujours — du tétracorde *diatonique* est noté également comme un son fixe).

D'autre part, pourquoi descend-il un ton au-dessous de la limite des échelles tonales ? Il n'ignore pas qu'il n'y a rien plus grave que le ton le plus grave. Il a voulu sans doute aller jusqu'au bout de l'alphabet, c'est-à-dire jusqu'à l'oméga, car les signes s'arrêtent normalement au demi-phi couché (queue à droite pour la notation instrumentale ; à gauche pour la vocale). Nous trouvons donc le khi et l'oméga avec une présentation analogue (le psi n'aurait pas d'emploi pour noter un son fixe ici). Complément systématique, inutile et artificiel. On a l'impression d'une compilation beaucoup plus que d'un exposé méthodique dans toute cette présentation.

La troisième et la quatrième rangées ne correspondent nullement au titre : « exposition suivant le ton », malgré la place que leur donne notre auteur sous cette rubrique. De quoi donc s'agit-il ? (car rien ne nous l'indique). *Série des triades instrumentales*, avec les lettres correspondantes de la notation vocale. Certains sons fixes en effet, pas tous (cela dépend de la place du tétracorde dans l'échelle complète), sont notés par des signes instrumentaux que j'appelle *autonomes* ; en ce cas les deux sons mobiles qui se placent au-dessus du terme grave du tétracorde, dans les genres chromatique et enharmonique, sont traduits par ce même signe autonome, *couché* d'abord, *retourné* ensuite (parfois signes secondaires tenant lieu de ces présentations). Dans ces genres les deux petits intervalles graves forment le *pycnum* [1], et les trois signes se groupent dans une triade instrumentale ; comme toujours, les lettres de la notation vocale correspondent exactement à ces présentations.

---

1. L'ensemble de ces intervalles est plus petit que ce qui reste du tétracorde. Pour cette raison, le diatonique est *apycné*.

Il est impossible d'exposer ici complètement le mécanisme de la notation grecque, cela nous entraînerait fort loin. Je m'en tiens aux généralités qui permettent de suivre et d'expliquer le tableau d'Aristide Quintilien.

La série des triades commence à l'aigu de l'octave chorale et adopte ensuite le mouvement descendant. Le signe autonome (et la lettre correspondante) se présente en troisième lieu, puisque le mouvement est descendant : Premier signe autonome : *gamma* en vocale, *nu* en instrumentale. La série se continue dans l'ordre suivant : demi-ton, ton, ton, demi-ton, ton, ton, ton, demi-ton etc., pour embrasser deux octaves. Ensuite retour à l'aigu pour noter les deux triades supérieures à l'octave chorale. Il ne s'agit là en aucune manière d'une « exposition suivant le ton » ! D'ailleurs c'est nous qui découvrons l'ordre de la présentation, car Aristide Quintilien n'en souffle mot.

Reste la septième double rangée, sous le titre : « exposition suivant le demi-ton » ; mais elle ne procède pas du tout par demi-ton. Ce sont des signes *couchés* (ou équivalents), avec naturellement les lettres correspondantes, ce qui suppose que le terme grave du tétracorde est noté par un signe autonome ; il faudrait au moins que ce signe figurât à côté de la forme couchée pour que nous y trouvions un demi-ton (en diatonique ou en chromatique).

Ce qui est extraordinaire, c'est que dans tout ce tableau, Aristide Quintilien, donne des signes en vrac, si j'ose dire, sans explication précise, sans référence aux tétracordes qui pourtant les conditionnent, comme s'il copiait un document quelconque.

Meibom a eu beaucoup de mal, nous dit-il, à établir une version critique de cette page, tous les manuscrits sans exception contenant de graves erreurs. Il a dû faire de minutieuses comparaisons pour parvenir à un résultat. D'ailleurs la valeur de cette reconstitution n'est pas contestée, et la correspondance avec Alypius est presque parfaite.

Il est impossible d'accorder à chaque signe une valeur absolue sans le placer dans son tétracorde ; on voit alors que le même signe peut noter des tensions différentes, et que deux sons considérés comme homotones peuvent n'être pas notés de la même manière, car la notation est commandée par les fonctions tétracordales.

Cela rend vaine toute tentative de traduction exacte. Voyez le dédale où se débat Auda dans *Les gammes musicales* (pp. 218-248) et sa transcription des échelles tonales où il emploie jusqu'au triple bémol ! Qu'on ne cherche donc pas dans la compilation d'Aristide des subtiles distinctions qu'il n'y a pas mises et que du reste il ne pouvait pas y mettre.

Ce n'est pas tout : il a voulu noter la succession des diésis, ou quarts de ton (le pycnum) du genre enharmonique (Meibom, 15). Mais il n'y a pas proprement d'échelle par quart de ton ; il y a des

tétracordes avec leur pycnum [1]. Il faudrait donc savoir de quel tétracorde il s'agit, et si tel signe correspond au second ou au troisième degré, car les notations sont différentes. L'interprétation se révèle à peu près impossible, et l'on comprend l'embarras de Meibom. Son tort a été de remplacer les signes des manuscrits par ceux d'Alypius, ce qui l'a conduit à les altérer presque tous. Au cours des commentaires placés à la fin du traité, il a cependant reproduit les notes originales (p. 224). Perne, après avoir consulté les sept manuscrits de la Bibliothèque nationale, en a donné une version plus correcte [2], accompagnée de suggestions très hypothétiques. Ruelle, d'après le manuscrit de Madrid dont il sera question plus loin, suggère aussi des corrections conjecturales. Mais quelle que soit la version adoptée, il faut avouer que l'interprétation et la traduction semblent impossibles, la notation ne révélant aucun ordre ressemblant à une succession des diésis.

S'agit-il d'une notation primitive différente de la notation classique ?

Si l'on divise une octave en quarts de ton, elle comprend évidemment vingt-quatre diésis. Meibom a choisi l'octave la plus grave des échelles tonales, ce qui est arbitraire. Le diagramme d'Aristide Quintilien comprend trois doubles rangées, chacune de douze degrés, la notation instrumentale étant placée au-dessous de la vocale : en tout trente-quatre signes, car la dernière petite colonne est vide, quoique numérotée ; il y a donc douze degrés (ou dix), en plus des vingt-quatre diésis de l'octave.

Mais assez souvent les deux notations se confondent ; parfois les signes sont identiques, ou bien il n'y a entre eux qu'une légère différence de présentation, le signe étant retourné dans l'une des deux notations. De plus les mêmes signes se retrouvent en des endroits différents de l'échelle : ainsi l'épsilon de forme arrondie est aux places 11, 12, 15, 16, 17, 33 dans le manuscrit de Madrid. Remarque analogue pour le sigma simple, le lambda couché (à droite ou à gauche), etc.

Pourtant les signes ou lettres nous sont connus, car nous les trouvons, plus ou moins exactement, dans la notation classique. Faudrait-il tout simplement rattacher cette notation prétendue primitive à la notation traditionnelle ? Alors la lecture n'est pas

---

1. Aristoxène répudie formellement l'échelle « catapycnosée » (c'est-à-dire procédant par quart de ton), car elle n'est pas mélodique et chantable (Meib. 28, 38).

2. *Revue musicale* de Fétis, 1828-1829 (t. III, 25, 219 ; t. IV, 433, 481).

plus claire que dans l'autre hypothèse. D'ailleurs pourquoi cette notation des diésis serait-elle antérieure à celle des harmonies dites de Platon qu'Aristide Quintilien nous donne d'après *les plus anciens* auteurs, et avec les signes habituels ?

Tout cela nous rend bien un peu sceptiques au sujet des lectures qu'il nous propose au-dessous des rubriques : *lydisti, doristi, phrygisti*, etc., c'est-à-dire les fameuses harmonies des très anciens. Il est entendu qu'aucun auteur grec ne doit être suspecté. Mais ce que nous connaissons des deux diagrammes que nous venons d'étudier nous incite à une certaine prudence.

Avons-nous affaire à six modes ? ou bien à une série de signes se succédant dans un ordre qui nous échappe trop souvent ? la version de Meibom est-elle exacte ? La plupart des musicologues se sont contentés de cette dernière version, sans chercher à la confronter avec les sources manuscrites.

J'ai sous les yeux d'abord la leçon d'un manuscrit de Madrid (O 35 de la Bibliothèque de cette ville), reproduite par Ruelle dans *Une mission littéraire en Espagne* [1]. L'avis de ce dernier est très net : « Les noms des échelles ne se rapportent plus aux signes qu'elles renferment » (pp. 74-75). Plus loin (116, en note) : « Le rapport des notes avec les dénominations tonales dont elles sont accompagnées est une question à réserver ». D'autre part, j'ai consulté notamment les quatre manuscrits de la B. N. de Paris que l'érudit Saumaise (suivant Ruelle, p. 32, n° 1) avait lus pour Meibom : *Fonds grec* 2460, 2.455, 2.456, 2.457. Voir aussi : 2.458, 2.459, 2.532. Les variantes ont peu d'importance et ne sauraient en aucune manière résoudre le problème.

Ces deux traditions seraient sans doute insuffisantes pour établir une version définitive (comment du reste démontrer objectivement que telle version est la bonne ? et cela n'entre pas dans mon propos). Mais elles nous permettront de reconnaître que la leçon de Meibom est souvent fautive et incomplète, et qu'il est difficile (sauf peut-être pour la doristi, et encore !) de trouver dans les six diagrammes la définition de six modes [2].

---

1. *Études sur l'ancienne musique grecque. Une mission littéraire en Espagne*, Paris, Imprimerie nationale, 1875. Les diagrammes se trouvent à la p. 116, figure 2, (la figure 1 est consacrée à la notation des diésis dont il a été question plus haut). Cette importante étude est passée presque inaperçue, semble-t-il.

2. En réalité, la mention *Paris* se rapporte à *sept* manuscrits qui ne diffèrent entre eux que par de menus détails. La version de Madrid elle-même est souvent assez semblable à celle des manuscrits parisiens. Lorsque les

Cela dit, procédons par ordre. Pour la clarté de la discussion, je suivrai la traduction moderne proposée par Bellermann dès 1847, et qui aboutit à représenter par notre *la* [2], corde aiguë du violoncelle et son moyen des voix d'hommes, le sigma C, signe commun aux deux notations, vocale et instrumentale. Cette convention étant admise, tous les signes *autonomes* de la notation instrumentale se placent sur notre échelle naturelle (touches blanches de nos claviers), ce qui facilite singulièrement la traduction de certains tétracordes chromatiques et enharmoniques. D'ailleurs aucun rapport avec un diapason quelconque (à notre diapason actuel, les échelles ainsi traduites sont évidemment trop aiguës). D'autre part il s'agit de la série des signes, et non d'une échelle tonale (trope), quelle qu'elle soit, car tous les tons ont des sons fixes et des sons mobiles. Donc cette convention ne se rapporte qu'à une traduction des signes de la notation.

LYDISTI.

Version commune à Madrid et à Paris.



L'astérisque placé avant une note indiquera conventionnellement que cette note est montée d'un quart de ton (il s'agit en effet partout du genre enharmonique). Quand cela sera utile, j'indiquerai entre parenthèses le son fixe inférieur et parfois le premier son mobile, lorsqu'ils ne figurent pas dans la notation du diagramme.

La notation est ici purement vocale ; les notes instrumentales de Meibom ne sont pas dans les manuscrits. A partir de C (sigma), aucune difficulté ; de O à Z (si-mi), tétracorde complet avec son pycnum enharmonique ; mais le terme supérieur (mi) est curieusement suivi d'un diésis enharmonique, représenté par E, sur quoi s'arrête l'échelle.

Meibom a noté au-dessous du sigma un pycnum sans le son fixe grave qui serait *mi*, en sorte que l'échelle, au grave comme à
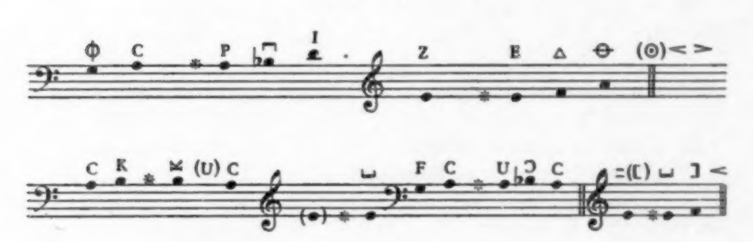
---

deux versions se séparent (dans la phrygisti et l'iasti), la partie la plus claire du diagramme est à peu près la même dans les deux cas.

l'aigu, s'arrêterait sur un quart de ton, les deux termes se répondant à l'octave. Mais ce n'est pas cela que nous lisons dans les manuscrits. (A partir de C, la version de Meibom est correcte) [1].

Gevaert, qui se fie à Meibom, n'admet pas qu'un son mobile enharmonique puisse représenter ici la tonique, grave et aiguë. Sans doute, mais y en a-t-il une ? Auda (*Les gammes musicales*, 73-74) opte pour une tonique fa, *sous-entendue*, et prétend qu'ainsi il s'agit de l'octave qui a été appelée hypolydienne. C'est pourquoi il met en doute l'authenticité du texte d'Aristide Quintilien : singulière pétition de principe ! D'ailleurs il se contente de commenter ce premier diagramme, les autres dit-il, péchant par excès ou par défaut, ou bien confondant les signes musicaux. Il se garde bien d'apporter des précisions.

Or, nous avons un rhô et un gamma pour commencer. Que signifient ce rhô initial, son mobile, et ce gamma, son fixe en notation vocale, traduit par le fa aigu ? Il ne reste de clair que la quinte la-mi, avec un tétracorde normal de si à mi. Serait-ce cela la lydisti ? En tout cas rien de commun avec l'octave qui a été qualifiée lydienne, et qui, placée sur notre échelle naturelle devrait être traduite par l'octave de do (ou celle de fa, avec bémol à la clé).

Doristi.



On voit par ce tableau que les deux versions concordent à peu près.

La première partie est en notation vocale, et dans le ton lydien (un bémol à la clé dans notre traduction). Si l'on ne tient pas compte du phi initial et si l'on néglige la seconde partie du dia-

1. Le lecteur qui ne voudrait pas consulter la vieille édition de Meibom trouvera dans *La musique grecque* de Reinach, p. 35, la traduction exacte des diagrammes de Meibom. (Lire à l'octave inférieure). Voir de même *Musique de l'Antiquité* de Gevaert (I, 152).

gramme (ce qui tout de même est arbitraire), il reste deux tétracordes disjoints, *la-ré* et *mi-la* (transposés sur notre échelle naturelle ce serait *mi-la* et *si-mi*). Cet assemblage est très typique, et familier à tous les théoriciens grecs. L'octave elle-même est celle de la quatrième espèce, et elle est qualifiée dorienne dans les manuels alexandrins (sauf celui de Ptolémée, et plus tard celui de Boèce). Il y a donc un rapprochement évident entre doristi et octave dorienne. Mais il s'agit de l'un des sept aspects de cette consonance, tout comme il y a trois formes de la quarte et quatre de la quinte : les définitions sont placées sur un plan analogue. Au point de vue de la composition, l'octave n'est pas homogène : c'est l'assemblage de deux tétracordes ; en effet c'est le tétracorde (et non l'octave) qui est la cellule génératrice de cette musique. Le tétracorde grave (celui des moyennes) se transpose à la quinte supérieure (tétracorde des disjointes) ; mais on admet aussi une transposition à la quarte (téracorde des conjointes) ; nous avons alors un heptacorde, *la-ré* et *ré-sol* avec mi bémol, soit dans notre échelle naturelle, *mi-la* et *la-ré* avec si bémol. Les deux notions : aspect de l'octave, et forme de la composition ne sont donc pas tout à fait identiques. En toute hypothèse, ce n'est pas notre conception actuelle du mode. Disons tout de suite que le rapprochement entre la forme de l'octave et la composition n'est pas possible dans les autres diagrammes.

On se demande quel est le rôle du phi initial (sol), étranger d'ailleurs au genre enharmonique. Question sans réponse plausible. Premier tétracorde de C à I (la-ré) ; le second de Z au phi couché (mi-la), à la condition de lire E pour le premier son mobile, ce que nous avons fait. Mais seul le codex parisien 2.460 donne E ; les trois autres et Madrid notent C. Le retour au la du début serait assez singulier, mais nous trouvons ailleurs des retours analogues ; la correction par E serait-elle le fait d'un copiste trop bien avisé ? En revanche, le thêta qui suit semble bien être une confusion avec le phi couché. Le codex 2.457 qui fait déborder de chaque côté le trait horizontal du thêta dessine ainsi un phi couché.

Jusque là, pas de difficulté sérieuse, et Meibom est d'accord avec les manuscrits. Cependant voilà neuf sons alors que la lyre primitive (celle des « très anciens ») ne dépassait pas les limites de l'octave (remarque analogue pour la phrygisti).

La suite n'est pas claire. Les sortes de lambdas couchés qui se font face marquent sans doute une séparation. De même, celui qui termine la ligne annonce une fin. Mais que signifient les quatre signes instrumentaux de Madrid et les cinq de Paris que nous

remarquons ensuite ? D'abord un sigma (la) négligé par Madrid, puis un kappa (si naturel), suivi du même signe couché (premier son mobile). Le sigma couché de Madrid (qui serait le premier son mobile au-dessus de la) n'en est peut-être qu'une altération facilement explicable. D'ailleurs nous changeons de ton ; nous ne sommes plus en lydien, à cause du si naturel. Retour à C (la) ; enfin, un premier son mobile qui supposerait *mi* comme terme inférieur d'un tétracorde. Pas d'ordre apparent dans cette succession de signes instrumentaux.

A partir du diagamma (sol), équivalent du phi en vocale, traduction en instrumentale des lettres vocales initiales. Le premier tétracorde qui part de C (la) ne contient que le pycnum. Au lieu du ré (lambda couché) qui le compléterait à l'aigu, nous lisons un retour à C, cela partout. Pour terminer, un pycnum dont la base serait *mi*, mais sans le terme aigu de ce tétracorde, donc les deux sons mobiles seulement. Si les deux traits parallèles qui les précèdent étaient réunis à gauche par un trait vertical nous aurions bien le pi couché, traduisant mi, le son fixe ; on serait tenté de croire que c'est là une distraction ; mais les manuscrits donnent seulement deux traits parallèles, alors que dans d'autres diagrammes le signe normal est bien formé. Peut-être cependant pourrions-nous lire un pi couché.

En somme, sauf le phi initial, le début est assez clair. Mais la suite, sur le même plan, est décevante. Que vient-elle faire dans le diagramme de la doristi ? Meibom a éludé la difficulté en négligeant totalement la seconde partie.

Phrygisti.

Paris.
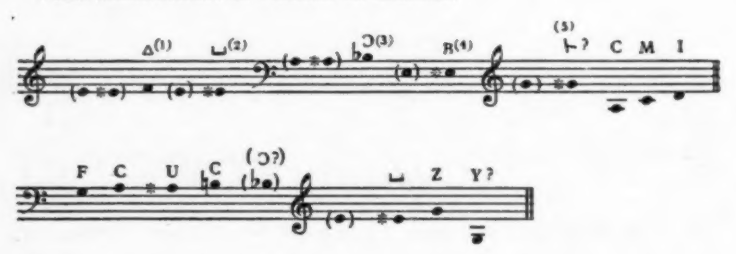


Pour la phrygisti les deux traditions se séparent nettement. Nous commençons par les manuscrits parisiens. On voit immédiatement que dans la première partie la notation (vocale) est la même que celle de la doristi, sauf la lettre finale : oméga carré et renversé (sol) au lieu du phi couché de la doristi ; d'ailleurs cet oméga n'appartient pas au genre enharmonique. C'est pourquoi le second tétracorde n'a pas une allure normale ; il ne conserve du tétracorde régulier que le pycnum, puisque le terme supérieur est ici sol.

Le tétracorde aigu est bien un tétracorde, puisqu'il y a quatre cordes. Mais ce n'est pas une quarte, puisqu'il est limité par une tierce mineure ; à priori cette présentation semble tout à fait irrégulière. D'ailleurs ce sol aigu ne saurait être confondu avec la nète des conjointes (tétracorde ré-sol), car ici le point de départ du pycnum est *mi* et non *ré*.

D'autre part l'octave qualifiée phrygienne, et dont on a fait un mode phrygien, a comme pivôt central et fondamental *do* à la quarte du son grave de l'octave (forme *ré-sol-ré* dans l'échelle naturelle). Cette forme n'est pas celle du diagramme de la phrygisti. Le pivôt central en est absent ; même en diatonique ce ne serait qu'un son *mobile*. Quant à l'aigu nous n'avons pas le tétracorde *ré-sol* dont on a fait parfois un tétracorde phrygien. Le *ré* est en effet le terme aigu du tétracorde hellénique *la-ré* ; et l'amorce du tétracorde supérieur est ici sur *mi*, son fixe, avec son pycnum. Il est donc impossible de trouver dans ce diagramme l'octave dite phrygienne, sauf les deux sons extrêmes. A vrai dire, il n'y aurait de différence entre la phrygisti et la doristi que le degré supérieur. Et si ce degré est absent d'une mélopée ?

Pour terminer nous lisons un bêta incomplet, premier son mobile (tétracorde ayant *mi* comme base) ; puis un upsilon (?), autre son mobile sous-entendant *sol* comme son fixe et n'appartenant pas au genre enharmonique. Enfin, trois sons fixes C, M, I *(la-do-ré)* dont le sens nous échappe. Cette seconde partie ne fait qu'obscurcir la première.

Voici maintenant la version de Madrid.



Les cinq premiers signes représentent tous des sons mobiles ; le premier en notation vocale ; le second et le troisième, en instrumentale ; le quatrième en vocale ; le cinquième serait en instrumentale, mais ces demi-alphas ne sont généralement pas nets et sont de plus souvent mal orientés ; ils se confondent parfois avec l'upsilon droit ou renversé, ou encore un gamma minuscule : l'inter-

prétation reste donc douteuse. Les trois sons fixes qui suivent : C, M, I nous sont connus par la version parisienne. Mais toute cette première partie est fort obscure.

La seconde est en notation instrumentale et ressemble assez à la présentation des manuscrits de Paris. Le digamma est l'équivalent du phi vocal ; ensuite (départ par le sigma C) le pycnum serait complet si, après le sigma couché, on *retournait* cette même lettre (*d'où si bémol*) : il y a eu là, peut-être, une distraction du copiste. La fin est incomplète ; il manque le terme aigu du tétracorde *la-ré* ; du tétracorde suivant, il n'y a que le premier son mobile ; mais la note aiguë est bien *sol* (Z). Quant à la lettre finale elle est douteuse (upsilon, gamma ? Ruelle propose un lambda renversé).
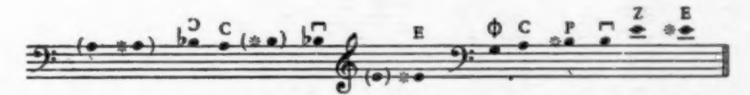
Quelle que soit la leçon adoptée, il faut la prendre entière ; comment alors y découvrir une octave modale ? Et surtout l'octave qualifiée phrygienne ?

IASTI.

L'iastien est considéré comme le mode national des tribus ioniennes. Il aurait comme fondamentale, dans l'échelle naturelle, la tonique *sol* (avec fa naturel) ; ou bien, une quarte au-dessus, la tonique *do* avec un bémol à la clé. Il est du reste curieux que dans le ton choisi par Aristide Quintilien, cette fondamentale supposée (ici *do*) ne figure nulle part, comme dans la phrygisti.

La version de Meibom n'apporte aucune clarté. La tétracorde complet de mi à la, suivi, dans l'aigu, de do et de ré ne se trouve pas dans les manuscrits.

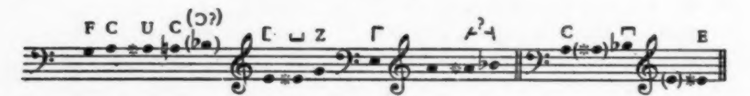
Madrid.



Le sigma retourné (que nous retrouverons au début de la mixolydisti et de la syntonolydisti) ne semble pas avoir la valeur d'un signe de notation (point de repère ?) ; il serait d'ailleurs le seul signe instrumental, car tous les autres appartiennent à la notation vocale. Le pycnum qui accompagnerait le sigma droit C est incomplet puisque nous ne trouvons que le deuxième son mobile (si bémol). Ensuite, un son mobile aigu (E) ; puis, après le phi, pycnum complet s'appuyant sur le sigma (la), et un mi aigu (Z) suivi du premier son mobile, comme dans la lydisti.

Les manuscrits parisiens sont au contraire en notation instrumentale, laquelle d'ailleurs ne traduit pas exactement la notation vocale de Madrid.

Paris (2460).



Début par le digamma (phi en vocale), puis un tétracorde commençant par le sigma (C) ; le pycnum serait complet si le second sigma était *retourné* au lieu d'être droit ; mais nous trouvons partout la lettre droite (distraction commune ?). Ensuite mi, son fixe et le premier son mobile, puis sol, Z, son fixe. On peut comparer avec la doristi (tout le début), la phrygisti et la fin de l'iasti dans Madrid. Cette communauté de signes est assez curieuse. (Ne pas oublier que Z en instrumentale — *sol* — n'a pas le même sens qu'en vocale — *mi*).

La suite est assez désordonnée : deux sons mobiles représentés par les deux côtés du demi-alpha (lecture douteuse) ; puis dans la seconde partie, le deuxième son mobile (sans le premier) au-dessus du sigma C ; enfin le son mobile noté par E, mais ces deux dernières présentations appartiennent à la notation vocale.

Mixolydisti.

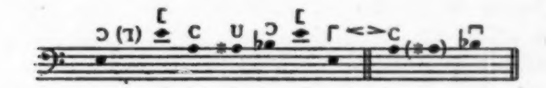


Notaton vocale. Version presque la même dans les deux traditions. Le sigma retourné initial de Madrid ne s'explique pas. Le gamma retourné de Paris a peut-être été inventé pour justifier le bêta incomplet qui suit comme premier son mobile. Je renonce à interpréter le demi-alpha (si c'en est un) ; il faudrait ici un alpha renversé pour compléter le pycnum : y aurait-il confusion ou corruption ? Ensuite il y a encore d'étranges ressemblances avec la phrygisti et l'iasti dans les passages qui débutent par le phi ou le digamma. Au lieu du rhô cependant Madrid donne un second sigma, qui est sans doute une erreur ou une distraction. Du si bémol

(approximatif) au mi aigu il y a une quarte augmentée. Reinach sous-entend do et ré entre les deux termes : hypothèse gratuite. La suite reprend les trois signes de la première partie et termine par trois sont fixes C, M, Z, (la, do, mi).

Notons que le *sol* (phi) est étranger au tétracorde enharmonique. A l'aigu, au lieu du *ré* qui compléterait le tétracorde, conjoint au précédent, nous lisons *mi* et non *ré*. Il semble qu'après le pycnum ayant *la* pour base on ait marqué la limite de l'échelle sans le souci d'un tétracorde régulier (d'où la quarte augmentée). De même dans la phrygisti (tétracordes disjoints), le *sol* aigu remplace le *la*, nète du tétracorde, parce que *sol* est la limite de l'échelle. Au contraire dans la doristi les deux tétracordes se présentent normalement Rien de tel dans la lydisti, notée d'ailleurs dans un ton différent (l'hypolydien et non le lydien), car nous avons un bécarre et non un bémol comme dans les autres diagrammes, ce qui donne les tétracordes *mi-la* (non exprimé dans la lydisti), et *si-mi*. En ton lydien, une quarte plus haut, ce serait *la-ré* (avec bémol), et *mi-la*.

Syntonolydisti.



Sauf pour le premier signe (même remarque qu'au sujet du diagramme précédent) correspondance absolue. Notation instrumentale sauf le gamma retourné initial, et les deux dernières lettres. Nous avons presque immédiatement le pycnum complet au-dessus du la sigma. Retour au mi aigu (quarte augmentée comme dans la mixolydisti), puis un gamma droit (mi grave en instrumentale) [1]. Les deux lambdas couchés l'un en face de l'autre indiquent sans doute une séparation ; mais ils ne sont pas bien nets ; dans Paris il y a une espèce de gamma retourné au lieu du second ; inversement dans Madrid il y a d'abord un petit gamma, puis un lambda couché. La fin est en vocale : le sigma droit, avec le second son mobile seulement.

---

1. Le gamma droit n'a pas le même sens en vocale (fa aigu) et en instrumentale (mi-grave).

Meibom a complété le tétracorde mi-la au grave avec son pycnum régulier, et a ajouté dans l'aigu do avant mi [1]. Reinach dit que le diagramme de la syntonolydisti est incomplet ; comme il a oublié le mi aigu dans sa traduction de Meibom, c'est justement cette traduction qui est incomplète. En toute hypothèse il n'y a guère de rapport entre la version de Meibom et celle des manuscrits. D'ailleurs impossible de voir ici une échelle modale quelconque.

Le moins qu'on puisse dire est que ces diagrammes sont obscurs, à part peut-être celui de la doristi, à la condition qu'on sache l'interpréter. Aristide Quintilien ne nous aide pas à les comprendre, car il ne les accompagne d'aucun commentaire technique. Nous avons l'impression d'une compilation dont le sens nous échappe, alors que le reste du traité, et notamment la partie qui concerne la métrique, est exposé assez clairement.

Les six diagrammes ont ceci de commun qu'ils reposent plus ou moins complètement sur un ou deux tétracordes, au moins le pycnum, de forme classique, avec quelques modifications du terme aigu, sauf dans la doristi.

En effet c'est bien le tétracorde hellénique, où le plus petit intervalle est au grave, qui est à la base de la doctrine grecque. Mais d'autre part, et en partie pour cette raison même, le rapport entre les harmonies notées par Aristide et les octaves théoriques s'établit difficilement. Aussi bien ce ne sont pas ces tableaux qui peuvent définir les prétendus modes grecs.

La terminologie commune aux tons et aux octaves est loin de clarifier ces questions. Les différents tons sont en quelque sorte la transposition les uns des autres et ne diffèrent entre eux que par l'acuité. Ils ont reçu des noms : dorien, hypodorien (une quarte plus bas), phrygien, hypophrygien (une quarte plus bas), etc., etc. Mais les sept formes de l'octave sont qualifiées par les mêmes termes, et naturellement à un tout autre point de vue ; d'ailleurs les manuels ne les considèrent que comme les septs aspects de la consonance.

Si l'on veut comprendre pourquoi, il faut s'en tenir à la tessiture moyenne des voix, c'est-à-dire à l'octave chorale. Donc, sur cette même octave, nous obtenons les sept aspects par le simple changement des armures. Ces armures, ou accord des cordes de la lyre, ce sont les tons, ou tropes, et la forme de l'octave se trouve spécifiée par les intervalles ainsi déterminés. Or à ce moment-là le ton et l'octave reçoivent le même nom. Il y aura, par exemple, en même temps, accord mixolydien et octave mixolydienne. Cela n'implique

1. D'ailleurs il supprime le pycnum ayant *la*, C, comme terme grave.

nullement que ces octaves soient des modes au sens actuel. La notion de ton étant solidement établie dans la doctrine, celle d'octave se rapportant à la forme de la consonance, on peut croire que c'est le ton qui a donné son nom à l'octave qu'il a spécifiée. D'ailleurs on admet très bien que l'hypodorien soit un dorien grave *(hypo)*, mais le même préfixe appliqué à une octave (définie par les intervalles et non l'acuité) ne s'explique que par une entorse au dictionnaire. De plus, les théoriciens de l'époque alexandrine (sauf Ptolémée) disent simplement : cette octave a été appelée, ou s'appelle, mixolydienne, lydienne, etc.

La notion de mode n'est donc pas définie par la théorie grecque. Et pourtant si nous analysons les mélopées parvenues jusqu'à nous, les hymnes de Delphes, les hymnes à la Muse, au Soleil, relèvent d'un type de composition qui repose sur le tétracorde classique. Mais l'épitaphe de Seikilos, l'hymne à Némésis, l'hymne chrétienne d'Oxyrhynchus sont d'un type fort différent, et reposent sur une fondamentale *sol* (échelle naturelle) et prolongement dans l'aigu ou le grave : ce type n'est pas décrit par les théoriciens grecs.

Le moyen-âge a embrouillé une question déjà délicate. Les tout premiers auteurs n'y ont pas touché. Mais les confusions commencent avec une compilation appelée *Alia musica*, et qui me semble être postérieure à la mort d'Hucbald (930). On a pris dans Boèce l'ordre ascendant et la nomenclature des *tons* classiques, pour les appliquer dans le même ordre aux *modes* ecclésiastiques. Il en résulte un imbroglio qui n'est pas encore bien dissipé et a même contribué à une réputation d'obscurité donnée injustement à la musique grecque.

Dans une thèse récente, M. Dabo-Peranic, après avoir déduit d'un texte de Plutarque que l'octacorde *mi-mi*, tétracordes disjoints (échelle naturelle) et l'heptacorde *mi-ré*, tétracordes conjoints, sont l'harmonie *phrygienne* et non la dorienne, déclare que le moyen-âge ne s'est pas trompé en nommant phrygienne l'octave de mi, et dorienne celle de ré. Le texte de Plutarque, qui n'a pas une telle précision, a été fortement sollicité [1]. Quant à l'*Alia musica*, et les autres théoriciens, aucun auteur ne s'est réclamé d'Aristide Quintilien, de Plutarque, ni d'aucun auteur grec. Ils ont tout simplement travesti la pensée de Boèce, leur oracle, en confondant

1. Plutarque parle de la *nète des conjointes*, c'est-à-dire *ré* dans l'échelle naturelle avec le tétracorde *la-ré*. Dans le diagramme de la phrygisti (ramené à l'échelle naturelle) le ré n'est pas nète des conjointes, puisque le tétracorde est celui des disjointes reposant sur *si* et non *la* ; le *ré* remplace curieusement la nète *mi* (voir plus haut le diagramme de la phrygisti).

tons grecs et modes grégoriens. Malheureusement cette erreur trouve encore des partisans.

Pour en revenir à Aristide, il est bien vain de chercher dans les six diagrammes que nous avons analysés une définition des modes grecs. Cette définition ne se trouve nulle part : prenons-en notre parti. Il y a assez de choses certaines dans la doctrine grecque pour que nous ne perdions pas notre temps à forger de fragiles et stériles hypothèses. L'importance du mode dans la musique liturgique du moyen-âge, et dans celle d'aujourd'hui, ne doit pas nous faire croire que l'Antiquité ait eu des préoccupations semblables aux nôtres.

Henri POTIRON.

NICOLAS-JOSEPH HÜLLMANDEL (1756-1823)

QUELQUES ASPECTS DE SA VIE ET DE SON ŒUVRE

Les ouvrages généraux sur l'histoire de la musique se révèlent assez pauvres en renseignements pour l'étudiant qui s'intéresse à la musique française de clavier de la fin du XVIIIe siècle. En effet on pourrait croire, d'après le peu d'information que contiennent ces ouvrages, que toute activité dans le domaine des soli pour clavier ou de la musique de chambre, cessa avec le déclin de l'illustre école de clavecin de Couperin et de Rameau. Cependant, des recherches portées sur certaines sources prouvent qu'une telle conclusion serait erronée. Les événements de l'histoire peuvent être replacés dans leur juste perspective grâce à diverses méthodes, dont l'étude biographique de personnages isolés. Ce dernier procédé trouve une illustration excellente dans le cas de Nicolas-Joseph Hüllmandel, car une étude des activités de ce compositeur sert à éclairer une des périodes les plus méconnues de l'histoire musicale de la France.

D. E. Pike a suggéré que parmi les compositeurs pour instruments à clavier du XVIIIe siècle, qui sont actuellement — et à tort — négligés, l'oubli de Hüllmandel est particulièrement difficile à expliquer, car il s'agit ici d'un homme qui fut très connu pendant quarante ans à Paris et à Londres [1]. Tout de même, Hüllmandel a sa place dans les grands dictionnaires de référence et dans la plupart des histoires de la musique de clavier. Il figure aussi dans trois études, sans compter celle de Pike : la série d'articles de Saint-Foix, parus sous le titre collectif, « Les premiers pianistes parisiens » dans la *Revue musicale* entre 1922 et 1928 ; le petit ouvrage de Georges Favre consacré au même sujet, *La musique française de piano avant* 1830 (Paris, 1953) ; et la dissertation d'Eduard Reeser, *De Klaviersonate met Vioolbegeleiding in het Parijsche Muziekleven*

---

1. D. E. Pike, « Hüllmandel », dans *Music and Letters*, XXI, 1940, p. 75.

ten tijde van Mozart (Rotterdam, 1939). Depuis, Reeser a écrit dans *MGG* des articles sur Hüllmandel et d'autres compositeurs parisiens pour instruments à clavier de la même période.

Quels talents, quelles qualités ont assuré à Hüllmandel une position si importante dans la vie musicale de Paris et de Londres ? Comment se sont déroulées sa vie et sa carrière, et quels renseignements nous apportent-elles sur l'histoire de la musique de clavier à l'époque de la Révolution ?

Les archives de la ville de Strasbourg révèlent qu'un violoniste, un nommé Michel Hüllmandel, fut employé à la Cathédrale en 1750 [1]. Des recherches dans les registres de mariages et de naissances pour les années de 1740 à 1760 nous fournissent un ensemble satisfaisant d'information sur le musicien : en 1748, la naissance de Jean-Michel, fils de Michel Hüllmandel et de Marie-Salome Goebler ; le mariage de Michel et de Marie-Anne Rudolf, fille d'un musicien, le 12 janvier, 1750 ; la naissance de leur fils, Jean-Michel-Rosalie, le 22 juillet 1750 et sa mort un mois plus tard ; la naissance de leur fille, Marie-Rosine le 29 juillet 1751 ; et le 23 mai, 1756, la naissance d'un fils, Joannes Nicolaus, dont la mère était Marie-Anne Diel. Cette évidence semble indiquer que Nicolas-Joseph naquit, non pas en 1751, date citée par la plupart des dictionnaires, mais en 1756 et, qui plus est, qu'il était, ainsi que son frère aîné Jean-Michel, le fils illégitime du symphoniste Michel Hüllmandel.

L'acte de baptême de Nicolas-Joseph Hüllmandel, dans les registres paroissiaux de Saint-Louis à Strasbourg, montre que la déclaration de naissance fut faite par la sage-femme de l'hôpital public, Catharina Letz (« obstetrix in xenodochio »). Puisque nous ne trouvons aucune trace de la mort de Marie-Anne Rudolf, ni d'un mariage éventuel de Marie-Anne Diel, entre 1751 et 1755 il faut conclure que l'enfant était illégitime, malgré le fait que « d'ordinaire il est expressément fait mention dans les actes de baptême, s'il s'agit d'un enfant illégitime. *Ce qui n'est pas le cas ici.* » (Déclaration de l'archiviste, M. Fuchs.) De toute façon il paraît que l'enfant fut élevé dans la famille de Marie-Anne Rudolf, car le musicien du même nom, Jean-Joseph Rodolphe (ou Rudolf), qui jouait du cor et du violon, était reconnu comme son oncle. Étant donné le laisser-aller habituel du XVIIIe siècle pour ce qui concerne les noms, nous ne pouvons attacher aucune importance

1. Archives Municipales de Strasbourg, série VI, 390/2. Je remercie M. Joseph Fuchs, dont l'obligeance m'a permis d'obtenir divers renseignements, notamment le certificat de baptême.

au changement et à la transposition de prénoms, de Jean-Nicolas à Nicolas-Joseph. Vers la fin de sa vie, Hüllmandel employait les initiales J. N. et les prénoms James Nicolas.

La date de naissance de 1756 fait penser que Hüllmandel a dû être un enfant prodige, car il joua en public à Londres en 1771 [1], quand il aurait eu quinze ans au plus. Sa première éducation musicale se déroulait à l'école de musique de la Cathédrale, où il fut enfant de chœur sous la direction de Joseph Garnier (1760-1769), de Franz-Xaver Richter (1769-1789), ou de tous les deux. Nous ne savons rien de plus sur sa formation dans ce cadre-là, car malheureusement le dossier concernant les musiciens de la Cathédrale reste introuvable.

Selon une théorie généralement acceptée, probablement avancée pour la première fois par Fétis, Hüllmandel aurait passé une partie des années suivantes à étudier avec Carl Philip Emmanuel Bach à Hambourg. On n'a trouvé aucun argument direct pour appuyer cette théorie. Il n'y a aucune mention du nom de Hüllmandel dans les écrits de Bach, pas plus que dans les récits de la vie musicale de Hambourg. Son nom ne figure pas non plus sur la liste des quelque quatre-cents musiciens dont Bach avait collectionné les portraits [2]. Par contre, puisque Fétis rencontra Hüllmandel lorsque celui-ci fit une visite à Paris en 1808, il est possible que l'information lui ait été communiquée directement. Il faut également tenir compte de l'admiration dont témoignait Hüllmandel à l'égard de Bach qui, selon lui, « par sa musique savante, agréable et piquante, mériteroit peut-être la première place parmi les artistes originaux. » [3] Il est difficile, à une telle distance, de comparer le style d'exécution des deux hommes, mais des témoignages contemporains laissent croire à des ressemblances possibles. La description souvent citée, de Burney, selon qui l'exécution de Bach avait « delicacy, precision and spirit, » [4] et surtout un caractère expressif, se rapproche de celle de Marmontel, qui caractérisa ainsi le métier de Hüllmandel :

---

1. D'après K. F. Pohl, *Mozart un Haydn in London*, Vienne, 1867, p. 368.

2. Le *Sammlung Bildnisse von berühmten Tonkünstlern* est une partie du catalogue de vente des collections de Bach que sa femme publia après sa mort. La liste est rééditée par H. Miesner, « Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlass », dans *Bach-Jahrbuch*, XXXVI, 1939, pp. 98-112.

3. N.-J. Hüllmandel, article « Clavecin », dans *Musique*, éd. Framery et Ginguené, I, Paris, 1791, p. 287.

4. *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, éd. P. Scholes, II, Londres, 1959, p. 219.

Son exécution se distinguait par un toucher d'une exquise délicatesse, par une sonorité suave, par une manière de phraser expressive et naturelle. Notre cher et illustre maître Auber et mon vieil ami G. Onslow, qui dans leur jeunesse avaient reçu les leçons de piano de Hüllmandel, m'ont parlé du goût parfait, du style irréprochable[1].

Néanmoins les rapports entre les deux hommes restent incertains, en grande partie parce qu'une comparaison de leur musique ne montre que peu de ressemblances réelles. Le métier et l'habileté dans la construction dont fait preuve Hüllmandel, auraient bien pu s'apprendre chez un maître comme Bach ; cependant à part les mouvements lents des sonates, sa musique montre peu de la fantaisie et des changements d'esprit qui sont en évidence dans les œuvres de clavier de Bach. D'ailleurs, en ce qui concerne la forme, les sonates de Hüllmandel ne montrent aucune dérivation directe de celles de Bach ; on trouve dans leur dessin des traits de construction classique, tels les sonates-allegro bithématiques, dont les développements sont nettement plus poussés que ceux de la plupart des sonates de Bach[2].

Vers 1776 Hüllmandel s'établit définitivement à Paris où, paraît-il, les milieux nobles et mondains l'adoptèrent presque instantanément comme professeur et interprète de clavecin, de piano, et de « verres musicaux » (*glass harmonica*). Son introduction dans ces milieux fut certainement facilitée par ses rapports avec Rodolphe, qui passait pour être son oncle. D'abord au service du prince de Conti, Rodolphe avait été premier cor à l'Opéra et à partir de 1770, membre de la Chapelle Royale. Ce fut lui qui, en 1775, proposa la fondation d'une école pour former les chœurs de l'Opéra, projet qui devait se réaliser en 1784 avec l'inauguration, par le Baron de Breteuil, de l'École royale de chant. Rodolphe fut nommé professeur de composition à cette école, et plus tard, professeur de solfège au Conservatoire de Musique qui remplaça l'École royale. Il fut également l'auteur de plusieurs opéras, ballets et concertos ainsi que de deux ouvrages pédagogiques qui connurent une large diffusion.[3]

---

1. A. MARMONTEL, *Histoire du piano et de ses origines*, Paris, 1885, p. 124.
2. Basé principalement sur l'analyse formelle des œuvres de Bach telle qu'elle est exposée par P.C.G. CANAVE, *A Re-Evaluation of the Role Played by Carl Philipp Emanuel Bach in the Development of the Clavier Sonata*, Washington, 1956.
3. J.-J. RODOLPHE, *Solfège, ou Nouvelle méthode de musique*, Paris, (1790 ?) et *Théorie d'accompagnement et de composition*, œuvre 2e, Paris (1799 ?).

Bien que la musique de Hüllmandel ne figure pas à l'inventaire de musique de la bibliothèque de Versailles [1], il est évident qu'il avait des relations parmi les membres de la cour, puisque son opus 1, de 1773 ou 1774, est dédié à Marie-Antoinette, alors que celle-ci était encore Dauphine. L'opus 2 de 1776 porte une dédicace à la baronne de Talleyrand et l'opus 4 (qui date probablement de 1778) au duc de Guines, ambassadeur français à Londres, favori de la reine et patron de Mozart [2]. L'assistance régulière de Hüllmandel aux salons élégants de la portraitiste Madame Vigée le Brun et de l'abbé Morellet, est attestée dans les mémoires de ces deux personnages. Madame Suard, une habituée des dimanches chez l'abbé, devant les Tuileries, nous a laissé la description suivante de ces réunions, que fréquentait un groupe exclusif, comprenant d'Alembert, Marmontel, La Harpe et le Chevallier de Chastellux :

> Après un déjeuner excellent et une conversation intéressante, nous entendions une musique charmante. C'était une vraie fête que ces déjeuners ; c'est là que plus tard nous entendîmes, pour la première fois, Gluck et sa nièce... C'est là aussi, que pour la première fois, l'Abbé Morellet, qui voulait nous surprendre, nous transporta tout à coup dans le ciel, par les sons ravissants d'un harmonica placé dans une pièce voisine et touché par Hüllmandel [3].

Les journaux contemporains et des historiens tels que Laborde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1790), Gerber (*Historisch-biographisches Lexicon*, 1790) et Burney (*General History of Music*, 1789), prodiguent des éloges de Hüllmandel comme professeur, interprète et compositeur. Hüllmandel comptait parmi ses élèves Georges Onslow, Hyacinthe Jadin, Daniel-François-Esprit Aubert, Victoire Lemachois (mère de Charles Gounod), Jean-Baptiste Désormery et Hélène de Montgeroult.

Lorsque la Révolution éclata, Hüllmandel envoya sa femme (née Mlle Cazan) à Londres, où elle accoucha d'un fils, Charles,

---

1. Archives nationales, Maison du Roi, O I. 3246 : « Inventaire général des effets appartenant au Roi... fait le 1er janvier 1780 ». 5e volume, chap. 10 : Bibliothèque musique, clavecins et autres instruments, Versailles, 1780.

2. Selon C. S. TERRY, *John Christian Bach*, Londres, 1929, p. 123, Hüllmandel était au service du comte de Guines. Sur les rapports de ce dernier avec la musique voir F. LESURE dans *Revue de musicologie*, juillet 1956, pp. 119-120.

3. Mme SUARD, « Essais de Mémoires sur M. Suard », dans *Mémoires biographiques et littéraires*, éd. Mathurin de Lescure, Paris, 1881, XXXVII, p. 161.

le 15 juin 1789. Un peu plus tard il la suivit à Londres, où ses activités se bornaient principalement à l'enseignement, comme ce fut le cas pour de nombreux musiciens du continent, dont Cramer, Dussek, Hummel et Clementi. A part son opus 12, manuel d'enseignement de piano, il ne composa plus d'œuvres originales. Il publia des adaptations de deux concerts de Viotti, qui avait été parmi ses amis parisiens. Il arrangea aussi une suite de chansons de Mary Ann Hodges et l'édita en 1798 après la mort de celle-ci pour subvenir aux besoins de ses enfants orphelins.

En 1808 Hüllmandel rentra en France. Ce fut au cours de ce voyage que Fétis l'entendit jouer, pour en dire plus tard : « Quoiqu'il eût alors cinquante-sept ans, il jouait encore avec un goût exquis ses sonates et celles de son maître » (c'est-à-dire Bach). Bien qu'il ait pu récupérer une partie des biens qu'il avait perdu dans la Révolution, Hüllmandel préféra rester en Angleterre, où il mourut le 19 décembre, 1823. Son fils Charles devint un pionnier de la lithographie ; il rédigea plusieurs traités sur l'art de la « stone printing » et développa la technique d'imprimerie en couleurs, connue sous le nom de « lithotint ». Evalina, la sœur de Charles, fut une musicienne qui fit quelques réductions pour piano et qui édita en 1827 une méthode d'enseignement destinée aux enfants, le *Musical Game* ou *New Year's Gift for Children.*

A l'exception de l'opus 12, qui parut à Londres vers 1796, toutes les œuvres de Hüllmandel furent éditées d'abord à Paris entre 1773 et 1788. La plupart des compositions semblent avoir paru simultanément chez le compositeur lui-même et « Chez Saunier, rue Saint-Honoré, cour du grand-charoi, au coin de la rue de la Sourdière. »[1] Dans les deux cas la gravure fut exécutée par Mme Oger. Peu après leur première publication à Paris, plusieurs œuvres furent éditées par W. Napier ou par Longman and Broderip à Londres. Plusieurs œuvres parurent également chez Lunch à Dublin. La plus goûtée fut de loin la collection d'airs (opus 5), qui connut au moins huit éditions différentes à Paris, Londres, Dublin, Amsterdam et Offenbach avant 1800.[2] Selon

1. Nous n'avons pu trouver aucune information concernant Saunier, qui n'est pas mentionné dans C. Johannson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Cent.*, Stockholm, 1955, ni dans C. Hopkinson, *A Dictionary of Parisian Music Publishers*, 1700-1950, Londres, 1954.

2. Pour une liste des diverses éditions de chaque œuvre, voir R. Benton, *N.-J. Hüllmandel and French Instrumental Music in the Second Half of the Eighteenth Century* (thèse), Ann Arbor, Michigan, 1961.

les pages de titre des op. 1-3, la demeure du compositeur se trouvait « rue Basse, porte Saint-Denis, au coin du cul de sac Saint-Laurent. » A partir de l'opus 4, c'est-à-dire de 1777 ou 1778, il habita « rue Poissonnière, la 1re Porte Cochère à gauche passé le Boulevard. » Ces deux adresses se trouvent au sud de la Gare de l'Est à Paris.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES ORIGINALES

Première date probable [1]	Opus	Nombre d'œuvres	Type d'œuvre	Instrumentation
—	—	—	—	—
1773	1	6	Sonates	Clavecin ou piano avec violon *ad libitum*
1776	2	6	Suites (Divertissements)	Clavecin ou piano
1777	3	3	Sonates	Clavecin ou piano avec violon *ad libitum*
1778	4	3	Sonates	Clavecin ou piano
1780	5	23	Airs	Clavecin ou piano
1782	6	3	Sonates	Piano ou clavecin avec violon *ad libitum* pour Nos 1-2, *obligé* pour No 3
1783	7	6	Suites (Divertissements)	Piano ou clavecin
1783	8	3	Sonates	Piano ou clavecin seul pour Nos 1-2, avec violon *obligé* pour No 3
1785	manque	1	Sonate (*Ut* majeur)	Clavecin ou piano avec violon obligé
1787	9	3	Sonates	Piano avec violon *ad libitum* pour Nos 1-2, *obligé* pour No 3
1788	10	3	Sonates	Piano ou clavecin avec violon *ad libitum*
1788	11	1	Sonate (*Sol* majeur)	Piano avec violon *ad libitum*
1795	12	31	Leçons (Airs)	Piano ou clavecin
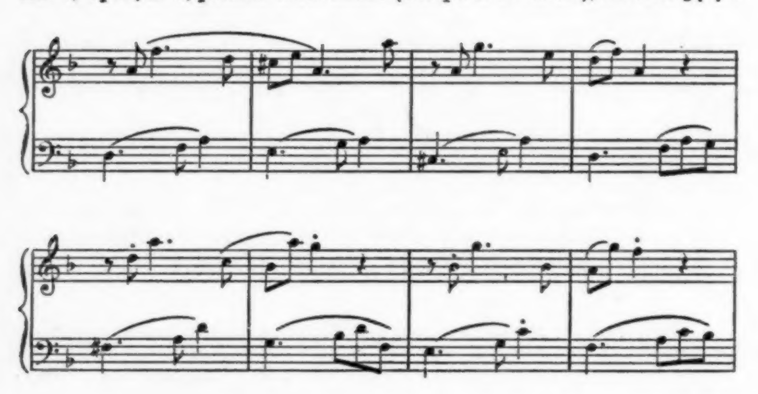
Si nous résumons le tableau ci-dessus, nous voyons que les œuvres de Hüllmandel se limitent exclusivement aux instruments à clavier, avec ou sans accompagnement de violon.

1. Beaucoup de ces dates ont été établies au moyen des annonces de publications dans *Affiches, annonces et avis divers ; Mercure de France ; Journal de Paris ; Journal des sciences et des beaux-arts* et *Gazette de France*.

1. Deux recueils d'airs pour clavier (Op. 5 et 12)
2. Deux recueils d'airs groupés en suites (quelquefois appelées Divertimenti ou Divertissements, Op. 2 et 7)
3. Vingt-six sonates de deux ou de trois mouvements
   a. Cinq pour clavier seul (Op. 4 et 8^{1-2})
   b. Vingt-et-un avec accompagnement de violon
      1) Dix-sept avec violon *ad libitum* (Op. 1, 3, 6^{1-2}, 9^{1-2}, 10 et 11)
      2) Quatre avec violon obligé (Op. 6^3, 8^3, 9^3, et l'opus non numéroté)
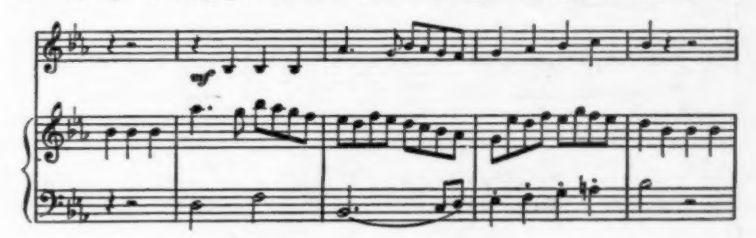
Les compositions sont de nature essentiellement abstraite. La variété structurelle de l'écriture, avec son entrelacement de techniques de contrepoint et de sections de mélodie accompagnée, le situe nettement dans la période classique, quoique les formes employées pour les morceaux courts aient des modèles baroques. Les sonates, cependant, sont des prototypes classiques pleinement développés, et montrent une exploitation habile et douée d'imagination, des possibilités inhérentes dans la forme sonate-allegro. L'écriture des passages rapides est totalement orientée vers le clavier et comprend les figures habituelles, gammes, octaves et accords brisés, arpèges, accompagnements dans le style d'Alberti. Néanmoins les voix sont bien distribuées entre les deux mains, et on trouve souvent des passages d'une polyphonie assez développée, tel cet exemple qui rappelle un *hoquet* :

Ex. 1, Op. 2, n° 2, premier mouvement (Tempo di minuetto), mesures 34-41.
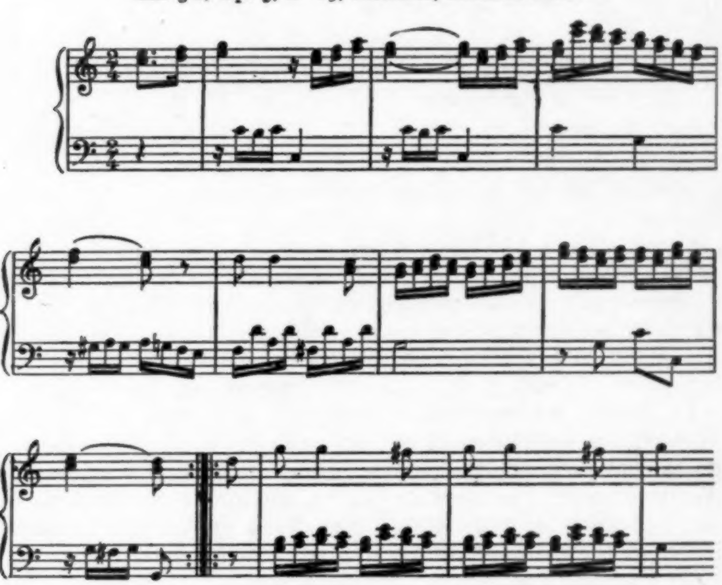


Dans l'exemple suivant, la deuxième thème fait son apparition, tel un canon, dans la main droite du clavier et dans la partie du violon, pour confronter le premier thème qui évolue dans la basse du clavier :

Ex. 2, Op. 8, nº 3, premier mouvement (Allegro molto), mesures 34-38.
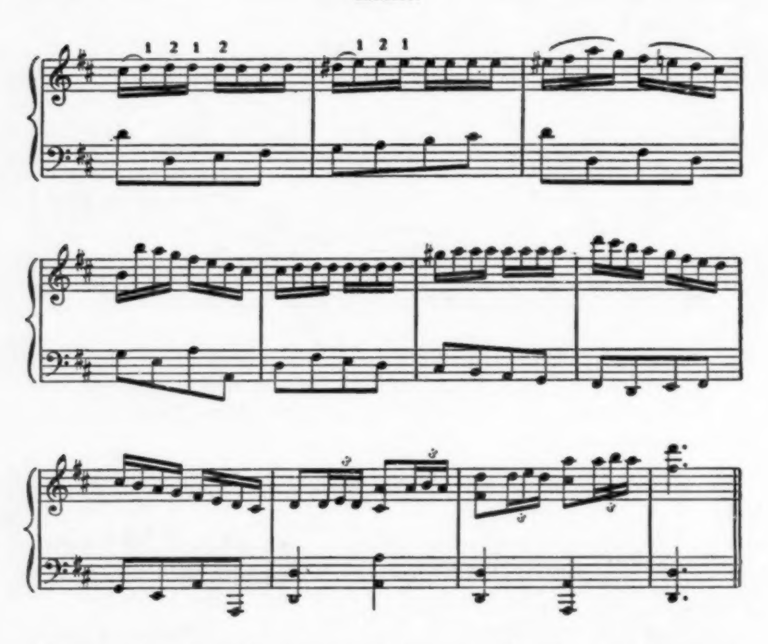


Le brillant potentiel du clavier est bien exploité, de sorte que ces passages ne donnent jamais l'impression d'être forcés, quoiqu'ils exigent une considérable maîtrise technique. Nous pouvons en citer deux exemples :

Ex. 3 *a*, Op. 5, nº 19, Andante, mesures 1-11.



Ex. 3 *b*, Op. 8, nº 1, troisième mouvement (Rondeau Allegretto), 11 mesures finales.



Les parties de violon sont relativement simples, ne dépassant que très rarement la troisième position. Même dans les quatre sonates à violon *obligé*, dans lesquels la responsabilité thématique est partagée entre les deux instruments, et où le violoniste doit parfois exécuter des arpèges et des gammes rapides ou, dans les mouvements lents, des mélodies en forme de cantilène, la partie du violon est toujours d'une plus grande simplicité technique que celle du clavier. Ceci trahit peut-être une relative ignorance des possibilités du violon, de la part du compositeur.

La sonate pour clavier avec accompagnement, dont nous devons 21 exemples à Hüllmandel est, du point de vue de la forme un genre curieusement hybride, qui inspira un groupe considérable d'œuvres valables au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et du premier quart du XIXe. Ce modèle a été en grande partie laissé de côté par les historiens de la musique de piano ou de violon, quoiqu'il reçoive des mentions relativement poussées chez

Riemann, Mersmann et La Laurencie. Ce ne fut qu'en 1939, avec la dissertation de Reeser, dont nous avons déjà parlé, que le genre devait être traité de façon approfondie, au moins pour ce qui concerne ses apparitions dans la vie musicale parisienne et au cours des années qui correspondent approximativement à la vie de Mozart. Depuis, Newman a donné un coup d'œil plus large sur le sujet, dans son article de 1947. [1]
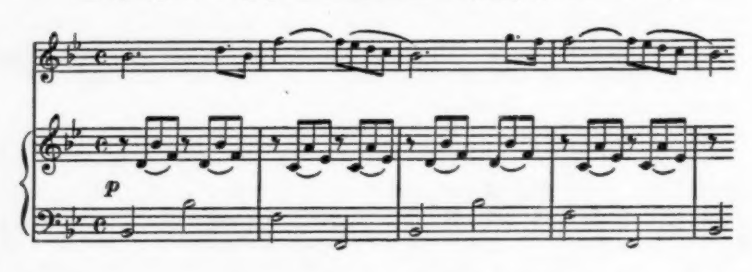
Il est hors de doute que la sonate pour clavier avec accompagnement tire son origine de la pratique baroque d'ajouter des parties instrumentales facultatives. Cependant, son apparition vers 1735 laisse supposer que le facteur décisif fut la tendance croissante vers la composition totale des parties de clavier. Cette tendance fut renforcée à son tour par la nouvelle structure transparente des premiers temps du classicisme, qui exigeait des indications explicites des ornements et de la dynamique. Vers la même époque le piano, doté de qualités supérieures d'expression et d'une plus grande portée dynamique, s'imposait peu à peu pour l'exécution de soli jusqu'alors impossibles pour des instruments non-mélodiques. En revanche, lorsque de tels passages furent joués sur un clavecin, le ton relativement pauvre de cet instrument semblait demander le renfort apporté par le violon ou la flûte. Un facteur qui contribua aussi à l'essor de la sonate pour clavier avec accompagnement, fut le nombre croissant de musiciens amateurs ; les accompagnements fournissaient le véhicule idéal aux compétences techniques assez limitées de ceux-là. Il paraît même que des violonistes professionnels évitèrent ce genre, pour rester fidèles aux anciennes sonates avec accompagnement de basse continue ; ils trouvaient ainsi des partitions plus à leur hauteur que celles que Newman a traitées, à juste titre, de « dilettante appendages » [2].

Au cours des années après 1734 plusieurs sonates pour clavier avec accompagnement virent le jour à Paris ; elles furent signées par Mondonville, Guillemain, Armand-Louis Couperin, Schobert, Edelmann et Hüllmandel, entre autres [3]. Schobert semble avoir été le premier à employer l'indication « *ad libitum* », et ce rôle facultatif connut un grand succès entre 1765 et 1775. A partir de 1775 la plupart des sonates sont marquées pour violon *obligé*, malgré le fait que le violon restait subordonné au piano. Cette

1. William S. Newman, « Concerning the Accompanied Clavier Sonata », dans *Musical Quarterly*, XXXIII, 1947, pp. 327-349.
2. *Ibid.*, p. 328.
3. E. Reeser, *De Klaviersonate met Vioolbegeleiding...*, Rotterdam, 1939, donne une réédition complète de quelques sonates de tous ces compositeurs.

question est traitée assez exhaustivement dans l'article de Newman ; nous n'avons donc pas besoin ici de parler en détail des techniques d'instrumentation utilisées pour la construction de ces sonates, si ce n'est pour signaler que la partie de violon servait souvent de « remplissage » dans le sens harmonique aussi bien que rythmique. De temps en temps elle abandonna ces fonctions pour entamer un court dialogue mélodique avec le clavier. On trouve fréquemment des mesures successives, soit de pauses, soit de notes ou d'accords longs et soutenus. On peut dire que les sonates de Hüllmandel avec accompagnement facultatif suivaient généralement ce modèle-ci, bien que la suppression de la partie du violon entraîne des appauvrissements. En 1782 Hüllmandel publia sa première sonate avec accompagnement obligatoire, Opus 6, No. 3, et depuis les premières notes de cette œuvre, la transformation du rôle des instruments est apparente. Non seulement le violon est devenu le partenaire égal du clavier en ce qui concerne la responsabilité thématique et mélodique, mais, à la manière des sonates pour violon et piano des périodes classique tardive et romantique, c'est lui qui mène le jeu :

Ex. 4, Op. 6, n° 3, premier mouvement (Allegro), mesures 1-5.



. . . .

Il a déjà été question d'un rapport direct entre la musique de Hüllmandel et celle de Mozart. Cette possibilité semble indiquée depuis le deuxième séjour de Mozart à Paris, au cours duquel il écrivit à son père, le 3 juillet, 1778 :

Schreiben Sie mir doch ob sie die Concerts von Schrötter zu Salzbourg haben ? — Die Sonaten von Hüllmandel ? — Ich wollte sie kaufen, und ihnen überschicken. Beyde œuvre sind sehr schön [1].

---

1. W. A. MOZART, *Briefe*, éd. Wilhelm A. Bauer et O. E. Deutsch, Frankfurt am Main, 1960, p. 70.

Puisque l'Opus 3 de Hüllmandel est mentionné pour la première fois en juin 1777 [1], et que son Opus 4 (le seul pour lequel je n'ai pu trouver des avis de publication) a dû paraître en 1788, on peut penser que Mozart fait allusion à l'une ou l'autre de ces recueils ou à tous les deux.

Deux musicologues au moins ont essayé d'établir la ressemblance. Saint-Foix a décrit l'Opus 3, No. 2, en *la* mineur de Hüllmandel comme n'étant « pas sans analogie avec celle que le jeune maître [Mozart] écrira un an plus tard. » [2] Dans sa biographie monumentale de Mozart, quelques ans plus tard, Saint-Foix devait répéter ces propos d'une façon encore plus catégorique :
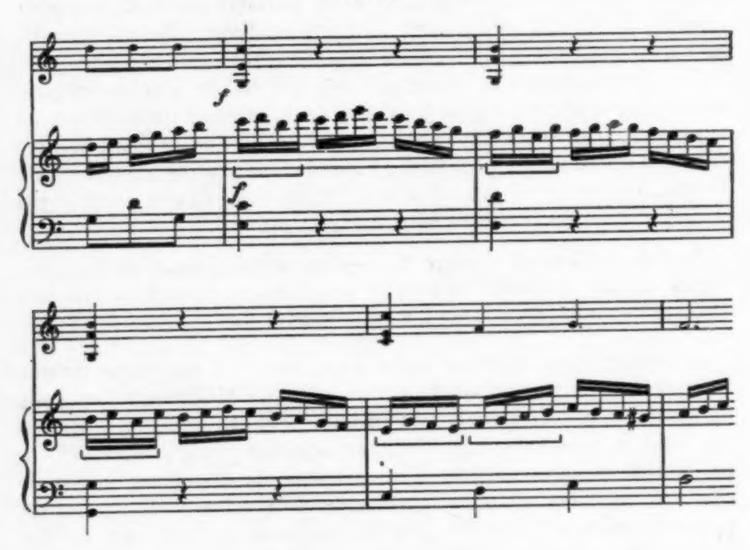
> Un écho évident de l'œuvre du pianiste strasbourgeois se rencontre dans l'une des compositions les plus originales de Mozart, et qui date de cette même période, la sonate en *la* mineur [3].

Reeser poursuit la même ligne d'argument ; il remarque qu'une comparaison entre la sonate op. 3, n° 2 de Hüllmandel et celle de Mozart « von ihr deutlich inspirierten Sonate... zeigt den weiten Abstand in musikalischem Tiefgang und Ursprünglichkeit. » [4] On ne saurait manquer d'être d'accord avec la deuxième partie de cette déclaration, puisque la sonate en *la* mineur (K. 300*d*) est parmi les plus belles et les plus émouvantes que nous ait laissées Mozart, grâce au dynamisme brillant et à la richesse émotionnelle de l'œuvre. Une étude minutieuse des sonates en question révèle les passages qui semblent occasionner les remarques citées : les deux premiers mouvements ont des thèmes secondaires en *ut* majeur dont les groupes initiaux de quatre notes sont identiques dans chacune de quatre mesures ; il y a aussi des ressemblances de contour général dans le reste des deux passages :
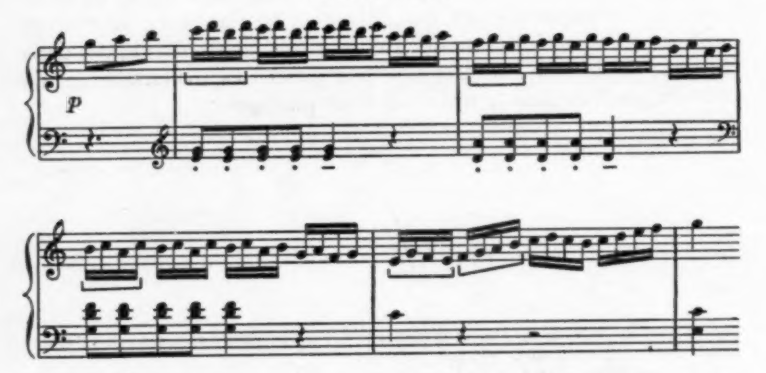
---

1. Dans le *Journal de Paris*, 6 juin 1777, p. 3 et *Journal des sciences et des beaux-arts*, II, 15 juin 1777, pp. 556-557.
2. G. de Saint-Foix, « Les premiers pianistes parisiens, I : N.-J. Hüllmandel », dans *Revue musicale*, IV, 1923, p. 203.
3. *Ibid.*, et T. de Wyzeva, *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre*, III, Paris, 1936, p. 61.
4. Reeser, article Hüllmandel, dans *MGG*, VI, p. 837.

Ex. 5 *a*, Hüllmandel, Op. 3, nº 2, premier mouvement (Allegro), mesures 52-57.



Ex. 5 *b*, Mozart, K. 300 *d* (310), premier mouvement (Allegro maestoso), mesures 22-26.



Néanmoins, il ne faut pas trop insister sur l'importance d'un tel rapprochement, car ce genre de motif courant en doubles croches apparaît assez fréquemment dans la musique de clavier de la

période. A part les ressemblances évidentes de thèmes secondaires et de schéma tonal dans les sonates entières, il est difficile de trouver quoi que ce soit dans l'esprit, les contours rythmiques ou mélodiques ou dans la structure formelle qui appuyerait la thèse d'une dérivation. L'œuvre de Mozart est pour clavier seul, les trois mouvements marqués Allegro maestoso, Andante cantabile con espressione et Presto, avec des signes de mesure $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{2}{4}$. La sonate de Hüllmandel est écrite pour clavier avec accompagnement facultatif, et se divise en deux mouvements marqués Allegro et Andante, avec des signes de mesure $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$.

On se trouve ainsi obligé de conclure, malgré le parallélisme des thèmes secondaires, que Mozart a bien pu « emprunter » (comme il devait faire, d'ailleurs, dans les mesures 43-47 du deuxième mouvement de la même sonate, qui se retrouvent dans un passage de Jean Schobert) ; [1] on ne peut pas prétendre que Mozart ait été « inspiré » par l'œuvre sauf, peut-être, dans un sens strictement subjectif pour lequel il n'y a pas vraiment d'évidence, si ce n'est la déclaration de Mozart que certaines sonates de Hüllmandel étaient « sehr schön ». S'il fut inspiré par le travail honorable de son contemporain, il le dépassa de loin en largeur, verve et beauté expressive. Les deux sonates montrent ce charme lyrique qui, selon Grout, s'appelle souvent « mozartien » mais qui « is not peculiar to Mozart, but is part of the common musical language of the second half of the century. » [2] Ce qui trouve sa réponse chez Einstein, lequel écrit à propos de la sonate en *la* mineur de Mozart, « It is a most personal expression ; one may look in vain in all the works of other composers of this period for anything similar. » [3]

. . . .

Des deux recueils pédagogiques de Hüllmandel, l'Opus 12 est d'un intérêt particulier pour les œuvres musicales composées pour démontrer les principes qui occupent la majeure partie de l'ouvrage, *Principles of Music, Chiefly Calculated for the Piano or Harpsichord, With Progressive Lessons*. Les deux premières sections comprennent un exposé des éléments de la musique de clavier, avec des citations musicales qui servent d'illustration aux principes, tandis que les

1. De la sonate de Schobert, Op. 17, N° 2, 1er mouvement (Andante poco Allegro), mesures 40-44.
2. D. J. Grout, *A History of Western Music*, New York, 1960, p. 417.
3. A. Einstein, *Mozart, His Character, His Work*, trad. A. Mendel et N. Broder, New York, 1945, p. 244.

morceaux de la troisième section sont arrangés en ordre croissant de difficulté. Entre les nombreuses questions traitées et expliquées, « The Terms and Signs used for the Expression and Ornaments of Music » est particulièrement intéressante en tant que témoignage de la pratique des exécutants de cette époque. Par exemple :

The SHAKE marked *tr.* or ∾ above a note, announces that that Note, and the Note above, ought to be struck rapidly one after another, during all the length of the Note which bears it. The Shake begins indiscriminately with either of the two Shaken Notes, or sometimes by a Note under those of the Shake. But it is always finished by the Note which bears the Shake, and it is generally concluded by two or three little Notes. (Three little Notes may be after a Shake, only when it precedes the last Note of a Period, and when that last Note is lower than the Shaken Note).

Une nouvelle édition des *Principles of Music*, parue à Londres vers 1815, contient cet « Advertisement of the Editor » :

The great celebrity which Mr. Hüllmandel has acquired in France and England, both as a Composer and Teacher of Music, must render his Instructions of great value to Pianoforte students.

However, like a precious stone, unpolished, they have been for years unnoticed in this Country, either on account of the numerous inaccuracies of the Language and its idiom, which the Author, being a foreigner, could not avoid, or on account of his having placed the precepts in one part of the Book and the examples in another...

In his lessons Mr. Hüllmandel has not, as is commonly the case, selected favourite tunes to amuse the Scholar, but continued to enforce by practice the precepts contained in the book.

L'intérêt que Hüllmandel portait aux questions théoriques aussi bien que pratiques prend une forme concrète dans l'historique du clavecin qu'il rédigea pour l'*Encyclopédie méthodique* de Diderot et D'Alembert, dont deux tomes parurent à part sous le titre *Musique*. Dans son « Discours préliminaire » l'éditeur, Framery, explique que dans les tomes précédents de l'*Encyclopédie*, qui traitent des arts et des métiers, on parle des instruments dans le contexte de leur construction, des effets qu'ils sont capables de produire, et de la façon dont on en joue.

Mais nous avons parlé néanmoins de quelques-uns de ceux qui sont le plus en usage et sur lesquels nous avions à ajouter ou quelques détails historiques, ou quelques observations intéressantes, ou à rectifier quelques erreurs échappées à l'Auteur du volume qui vient d'être cité. Nous avons obtenu sur ce point les secours d'artistes ou d'amateurs dont

l'autorité ne sauroit être recusée, et dont le nom seul garantit le mérite de leur travail. Tels sont les articles *clavecin*, *forte-piano*, que nous devons à la complaisance de M. Hüllmandel, qui joint au mérite d'une exécution surprenante sur ces deux instrumems, des connoissances rares dans un artiste [1].

Il semble donc que Hüllmandel devait également se charger de l'article sur le piano, mais puisqu'il avait quitté la France lors de la publication du premier tome en 1791, cet article fut confié à De Momigny, éditeur qui collabora au deuxième volume, qui ne parut qu'en 1818.

L'article « Clavecin » démontre des connaissances profondes de l'instrument et de son évolution historique. L'auteur est conscient de la force et des faiblesses de l'instrument, et décrit en détail les divers essais d'amélioration ou de modification du ton de l'instrument par des moyens mécaniques. Il cite l'avantage du clavecin comme instrument d'accompagnement pour le chanteur ou l'orchestre, et son utilité pour le compositeur. Néanmoins, selon Hüllmandel :

> Tant de complications dénotent l'imperfection du *clavecin*. Elles exigent trop d'adresse dans les ouvriers, & de patience dans ceux qui exécutent : les ressorts en sont trop génans & les réparations trop souvent nécessaires... Est-ce d'ailleurs par des imitations fausses & puériles que l'on doit chercher à nous attacher ? Un instrument où l'unité, la pureté de son & tous les degrés désirables de force & de douceur, parlent au cœur sans blesser l'oreille, remplit bien mieux le but de la musique [2].

Ce passage nous fournit encore des preuves du rôle de Hüllmandel en tant que défenseur du piano. L'attitude changeante du monde musical se reflète dans les titres de ses œuvres, dont les Op. 1-5 (composés entre 1773 et 1780) sont marqués « clavecin ou piano », tandis que, à une exception près, les Op. 6-12 (composés entre 1782 et 1796) citent le piano en première place. Mais la façon de manier la dynamique et l'exploitation des sonorités pianistiques nous fournissent des preuves, dans *toutes* les œuvres, du parti pris de Hüllmandel en faveur de l'instrument.

La populartié croissante du piano ne fut qu'un seul des phénomènes qui marquaient le déclin de l'école du clavecin. Un autre facteur important fut l'essor de l'homophonie et, par conséquent,

---

1. *Musique*, I, p. IX.
2. *Ibid.* I, p. 287. L'article complet de Hüllmandel est rééd. dans BENTON, *op. cit.*, pp. 279-315 (Appendice B) et, traduit en anglais dans *Galpin Soc. Journal*, XV, 1962, p. 34-44.

la libération des exigeances de l'écriture polyphonique — liberté que prônait vigoureusement Jean-Jacques Rousseau, dont l'influence en tant que musicien ne fut pas moins grande à cause de sa formation musicale fragmentaire. Cette réaction contre le contrepoint ne contenait aucun élément valable susceptible de le remplacer. Les pot-pourris, les caprices, les variations, les réduction tirées d'opéras, étaient pour la plupart d'une médiocrité navrante, riches en clichés mélodiques, pauvres en structure et en développement. C'est à cause de ces faiblesses que les débuts du piano en France, sont, pour Gil-Marchex, « la pire époque de la musique française. »[1]

La composition pour les instruments à clavier en France avait besoin de stimulation, d'inspiration, d'une infusion d'idées nouvelles. Avec quelques autres, Hüllmandel a réussi à introduire le souffle essentiel de nouveauté, d'originalité, de discipline. Ces personnages de transition mirent la musique française de clavier sur le chemin qui devait le mener à son épanouissement dans le romantisme du XIXe siècle.

Rita Benton.

Traduit de l'anglais par John Ross.

---

1. H. Gil-Marchex, « Le langage pianistique des compositeurs français », dans *Revue musicale*, n° 226, 1955, p. 17.

NOTES ET DOCUMENTS

ARCADELT EST MORT EN 1568

C'est un acte royal sur parchemin, récemment légué à la Bibliothèque nationale[1], qui nous procure la date exacte de la mort d'un des plus grands compositeurs du XVIe siècle : le 14 octobre 1568.

« Charles, par la grace de Dieu roy de France. A noz amez et féaulx conseillers les trésoriers de nostre maison, présens et advenir, salut et dilection. Nous voulons et vous mandons que les deniers qui vous ont esté et seront cy apres ordonnez pour le paiement des gaiges de noz officiers domesticques chacun en son année, mesmes de ceulx couchez et emploiez en nostre estat soubz le nom de Jacques Archadet, chantre ordinaire de nostre Chambre, a présent deffunct, vous paiez, baillez et delivrez contant a nostre cher et bien amé Jehan Durantel, pourveu et entré oud. estat au lieu et place dudict deffunct Archadet la somme de deux cens livres tourn. que nous luy avons ordonnée et ordonnons par ces présentes pour ses gaiges oud. estat, a commencer du XIIIIe jour du présent mois d'octobre que ledict Archadet est décédé et continuer doresnavant par chacun an et par chacun quartier d'icelluy jusques ad ce que ledict Durantel sera couché et emploié en l'estat de nosdictz officiers domesticques au lieu et place dud. Archadet...
Donné a Melun le premier jour de décembre l'an de grace mil cinq cens soixante huict et de nostre regne le huictiesme

CHARLES ».

Jusqu'à présent les dates proposées variaient entre c. 1557 et c. 1575. Si l'on admet qu'Arcadelt était à Paris depuis 1555 environ, ce sont donc au moins les treize dernières années de sa vie qu'il passa en France. A partir de 1559 — date de la publication de son volume de psaumes français — il n'écrit plus que des chansons, la dernière paraissant chez Le Roy et Ballard l'année précédant sa mort : *Extrême amour* (dans le 5e *livre*). Après avoir montré une nette préférence pour les textes de Saint-Gelays, il est un des rares alors à s'intéresser à J. Du Bellay, tandis qu'il se distingue de beaucoup de ses confrères parisiens en ne prêtant qu'une seule fois attention à la poésie de Ronsard (*Mais de quoy sert le désirer*).

1. Nouv. acq. fr.

Avant l' « avènement » de Lassus et après la mort de Janequin (1558), Arcadelt apparaît en France comme le compositeur à la mode. Olivier de Magny le célèbre dans une sorte de panthéon poétique en 1559 et les éditeurs Le Roy et Ballard introduisent son nom dans les titres de plusieurs de leurs recueils à partir de 1561 [1], ce qui témoigne suffisamment de l'attraction qu'il pouvait exercer sur le public.

Quant au successeur d'Arcadelt, Jean Durantel dit Guignot, il n'a laissé aucun nom dans l'histoire de la musique. Chantre de la chapelle du roi depuis 1546, il s'applique surtout à cumuler les charges : chanoine de la Sainte-Chapelle en 1553, chantre de la Chapelle du roi en 1568, chanoine de la collégiale de Saint-Quentin en 1573 [2].

François LESURE.

CONSTITUTION D'UN ORCHESTRE DE CHAMBRE AU XVII[e] SIÈCLE

M. F. Lesure a signalé et commenté ici même plusieurs contrats d'association de musiciens formant orchestre au XVI[e] siècle... L'accord que voici n'est pas d'un autre type mais présente plusieurs raisons spéciales d'intérêt. D'abord sa date le situe en pleine époque des fêtes du grand siècle, en plein épanouissement de la vie mondaine au début du règne personnel de Louis XIV ; ensuite la minutie avec laquelle sont décrites les obligations des musiciens donne des détails très précis sur l'organisation, l'heure de ces concerts, les airs de danses qui y sont joués. Enfin l'un des artistes est l'oncle homonyme de l'organiste du Roi, Nicolas Lebègue, dont l'arrivée à Paris reste mal connue. Nous avons ici la preuve que le titre de « joueur d'instruments à Paris » porté par Nicolas le Vieux correspond à une réelle présence dans la capitale, même si elle ne fut pas durable. On retrouve Le Bègue à Laon dès la fin 1661, mais il n'est peut-être alors que de passage en famille. Il est donc très vraisemblable que c'est lui qui amena son neveu à Paris, dès 1660 peut-être. Celui-ci aurait alors eu quatre ans pour se faire un nom digne d'obtenir un des bons instruments de Paris, l'orgue de Saint-Merry [3].

Pierre HARDOUIN.

Arch. nationales Minutier central, III (12-6-1661).

« Furent présents... Nicolas Le Begue, Pierre Dela Place, François Che-

1. Ainsi dans certaines éditions des 3[e], 4[e], 5[e], 6[e], 9[e] et 14[e] livres. Après 1578 son nom disparait.

2. M. BRENET, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, 1910, p. 136, n. 1.

3. Mais l'oncle lui-même fut certainement attiré par son parent. Henry Mahieu, aussi joueur d'instruments et renommé à Paris.

vallier, Nicolas De Bigault, Marin Hé dit La Brodière et Louis De la Riviere, tous maitres joueurs d'Instruments de Musique à Paris y demeurant, scavoir ledit Lebegue rue Jean Pain Mollet paroisse Saint-Médériq, ledict Dela place rue Montmartre paroisse Saint-Eustache, ledict Chevallier rue Saint-Martin paroisse susdicte Saint-Médériq, lesdicts De Bigault et de la Brodière rue Saint-Antoine paroisse Saint-Paul et ledict Dela Riviere rue Saint-Martin paroisse Saint-Nicolas-des-Champs... *ont convenu de s'associer du*'jourd'huy jusques a deux ans... *(pour jouer)*... ensemblement aux balles, ballets, festins, nopces, cérénaddes, aulbades et a toutes les autres occasions qui leur pourront arriver et tenir chacun sa partye, sans que l'un d'eux puissent entreprendre de jouer aucune autre partye que la sienne sur peyne de l'amande cy apres declarée payable par le deffaillant aux autres associez que lesdits Le Begue et de Bigault joueront des dessus de viollon ledit Dela Place des tailles, ledit Chevallier la haultecontre et lesdit La Brodière et La Riviere des basses. Que ledit Dela Riviere ne pourrra partager de leurs gains et proffits que d'aujourd'hui en 2 mois et apres iceux partagera au rapport qui est ordinaire conjoinctement aveq les autres ; 3 jouans ensemble feront rapporter ceux qui durant le temps auroient joué ailleurs pour estre ledit rapport partagé esgallement entre tous les associez.

Item sy quelqun d'entre eux tumbe malade, que Dieu ne veuille, ne laissera d'avoir sa part audit rapport ainsy que les autres associez suivant l'usage ordinaire.

Item sy aucungs desdits associez va aux champs la journée qu'il partira et celle de son retour n'aura aucune part au gain que les autres auront fait s'il ne joüe et s'il ne sera point tenu pour associer jusqu'a ce qu'il aye fait scavoir son retour au consert ou qu'il n'ayt esté trouver le portier pour l'adviser de sondit retour et faire veoir qu'il est en estat de servir.

Item celluy qui retiendra quelque chose sur les occasions et qu'il sera tenu pour faultif par les autres associés, il sera tenu de payer 2 livres tz de peyne commises au proffict des autres associez a quoy il sera incessamment contrainct par les voyes ordinaires de justice.

Item sy aucun d'eux entreprend de jouer la partye de son compagnon pour le frauder ce que estant il sera tenu payer aux autres la somme de l'occasion qu'il expiroit (?) sans qu'il y puisse partager et en cas de résidive, les autres le pourront expulser de la présente société a la pluralité des voix.

Item celluy qui ne jouera point sa partie par négligence et qui ne vouldra pas estudier, il sera aussy expulcé de ladite société a la pluralité des voix sans aucune formalité de justice sur ce garder ny observer.

Item les amandes qui se payeront sans exception scavoir celles de Consert vingt sols a chacune fois par les deffaillants a leurs compagnons, comme aussy ceux qui manqueront de se trouver à l'heure sonnée, scavoir depuis Pasques jusqu'a la Saint-Remy a 5 heures et depuis la Saint-Remy jusqu'a Pasques a 4 heures, lequel consert se fera tous les samedis de l'année ou la compagnie Advisera.

Item sy quelqu'un des associez querelle, il sera tenu de payer ladite amande qu'il sera jugé par la pluralité des voyx.

Item ne pourront aucun d'uex se départir de la présente société pour s'associer avec d'autres qu'en payant préalablement aux autres restans la somme de 60 l. au payement de laquelle il y sera contrainct par voyes de saisies, a moins qu'il ne soyt pourvu d'office ou qu'il ne soit et appartienne a un prince ou princesse.

Item sy quelqu'un d'uex reffuze a jouer a une occasion apres avoir esté adverty par le portier, il sera tenu payer 3 l. aux autres a chacune fois et sy il n'aura aucune part au gain des autres a moins d'une excuze légitime.

Item ceux qui manqueront a ce trouver aux disnez a 12 heures, l'assiette jouée, le deffaillant sera tenu payer 30 sols pour la 1re fois et 40 s. pour la 2e et aux souppez de 2 heures apres midy et sy le 1er bransle est joué, le deffaillant sera tenu de payer aux autres associez la mesme peyne que dessus.

Item sy aucun d'eux manque de se trouver a l'heure quand le portier aura adverty pour les aultres occasions, soit pour aulbades, serrenades ou Collations et estant venu trop tard, il sera tenu de payer telle amande qu'il sera jugé a la pluralité des voyx a ceux qui auront joué a ladite occasion

Item les baletz qui pourroient arriver, les repetions par les repetiteurs seront payées a l'ordinaire et a l'esgard des habits et bas de soye appartiendront a ceux qui auront joué, et ne rapporteront seulement que l'argent du jeu dont aura esté dansé ledit ballet.

Item ne pourront associer aucun autre avecqeux sans le consentement exprès de tous les autres.

Item aucun des dicts associez ne meslera le marché du jeu avec la danse sur peyne de payer par chacun d'eux deffaillant la somme de 20 l. et les occasions qu'il aura donnée a la compagnie et apres qu'elle aura esté servy, celluy des dicts compagnons qui sera ladite occasion sera obligé de porter l'argent qui en proviendra le 1er samedy d'apres et au second samedy de couru apporter exploit par lequel il fera veoir ses dilligences et a faulte de ce il sera luy mesme tenu de payer la somme de la présente société sauf son recours.

Item que les lieux ou lesdits associés travailleront et seroient subjectz au payement de la taille due au Roy ne seront compris en la présente société et subjectz a rapport... 1661, 12 juin.

N. Begue, De la Place, F. Chevallier, Nicolas de Bigault, L. De la Riviere. Marin Hé... Lebeuf *et* Gaultier (*notaires*) ».

UNE ŒUVRE INCONNUE D'UN COMPOSITEUR INCONNU : SIMON JOLY (1552)

De temps en temps réapparaissent dans des bibliothèques nouvellement inventoriées des « fantômes » connus seulement par une mention dans de vieilles bibliographies. Mais celles-ci ont aussi leurs lacunes, qui assurent parfois aux bibliographes d'aujourd'hui la surprise de découvertes à 100 %. C'est ainsi qu'il y a peu d'années les travaux du RISM firent apparaître l'existence à la bibliothèque universitaire de Prague de la partie de tenor d'une impression lyonnaise totalement inconnue :

Psalmi quinquagesimi perpulchra, et brevis enodatio, eleganter musice concinnata, à Simone Iolieo, musices studiosissimo, Lyon, God. et Marc. Beringen, 1552.

Peu de temps après, la Bibliothèque nationale de Paris (Rés. Vmc 37) eut la bonne fortune d'acquérir deux autres parties — Cantus et Altus —

du même recueil, auquel il ne manque plus désormais qu'une partie pour être complet.

Du point de vue liturgique, cette œuvre polyphonique présente des caractères originaux : il s'agit de paraphrases de chacun des vingt versets du psaume 50, *Miserere mei*.

Quant à l'auteur, on ne trouve son nom dans aucun répertoire ou dictionnaire. La dédicace latine à François de Tournon, datée « in heremo Turnocensi » en mai 1552, ne nous donne guère d'indications sur sa situation. Cependant j'ai pu retrouver une mention qui concerne Simon Joly. Quelques années après la publication de son œuvre, en 1559, il était organiste de Saint-Etienne de Bourges, l'un des trois experts chargés d'examiner les orgues détruites par un incendie, le 18 mai. Le procès-verbal le déclare alors âgé de 35 ans [1]. Les deux renseignements se recoupent très bien, le cardinal de Tournon étant archevêque de Bourges depuis 1526. On ajoutera qu'il y aurait lieu de scruter le mécénat musical de ce puissant cardinal, par trop négligé de son récent historien [2] : maître de la Chapelle du roi, il fut aussi le dédicataire en 1553 d'un livre de tablature de V. Bacfarc et il rima quelques pièces qui furent mises en musique par P. Colin, Crecquillon et Sermisy.

François Lesure.

---

1. A. de Girardot, *La cathédrale de Bourges*, Moulins, 1849, p. 177.
2. M. François, *Le cardinal F. de Tournon* (1489-1562), Paris, 1951 : « Le seul document dont nous puissions faire état, écrit-il, est la lettre que Tournon écrivit à l'évêque de Dax le 13 juillet 1559 pour le remercier de lui avoir envoyé de Raguse le paquet de musique qu'il lui avait demandé » (p. 516).

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professé à l'Université de Paris (Institut de Musicologie), 3, rue Michelet, par M. Jacques Chailley (année scolaire 1961-1962) : *Histoire de la tonalité. II. La modalité médiévale.*

Cours professé à l'Université de Strasbourg par M. Marc Honegger (année scolaire 1960-1961) : 1° *Histoire de la musique religieuse et hymnologie* (Faculté de Théologie protestante) ; 2° Cours de licence (Faculté des Lettres).

Cours professé à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Poitiers par M[lle] Solange Corbin pour l'année scolaire 1961-1962 : *Le drame liturgique dans ses rapports avec les faits médiévaux : hymnologie, polyphonie.*

Cours professé à l'École pratique des Hautes Études (Sorbonne), Section des Sciences historiques et philologiques par M[lle] Solange Corbin, (année scolaire 1961-1962) : *Paléographie neumatique : les textes neumés de Lucain.* Travaux pratiques : *Étude des textes littéraires pré-carolingiens relatifs à la musique.*

Cours professé au Conservatoire National Supérieur de Musique par M. Norbert Dufourcq (année scolaire 1961-1962) : cours supérieur : *L'art instrumental étranger* ; séminaire de musicologie : diplômes sur la musique française.

Cours professé par M[lle] Claudie Marcel-Dubois à l'École pratique des Hautes Études, Cours complémentaires, Section des Sciences économiques et sociales (année scolaire 1961-1962) : *Introduction à l'ethnologie générale. Examen des travaux récents* (1[er] semestre : salle de cours du Musée de l'Homme ; 2[e] semestre : salle de cours du Musée des Arts et Traditions populaires).

Cours professé par M[lles] Claudie Marcel-Dubois, M. Pichonnet-Andral et M. Gilbert Rouget dans le cadre des Cours complémentaires et travaux pratiques organisés par L'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris (année scolaire 1961-1962) : Ethnomusicologie : *domaine, méthodes, documents* (salle de cours du Musée de l'Homme).

A l'École pratique des Hautes Études, Section des sciences économiques et sociales, dans le cadre de l'enseignement de M[me] Paulme (sociologie de l'Afrique Noire), MM. André Schaeffner et Hugo Zemp ont fait quatre leçons : *Ethnologie musicale et rituels africains.*

***

Au cours du 8e Congrès de la Société Internationale de Musicologie qui s'est tenu à New York du 3 au 11 septembre 1961, le professeur Donald J. Grout (Cornell University) a été élu président de la Société. Trois de nos confrères font partie du nouveau Comité exécutif : la comtesse de Chambure, MM. Marc Pincherle et Vladimir Fédorov, ce dernier ayant été en outre élu vice-président.

La comtesse de Chambure, vice-présidente de notre Société, a été nommée Conservateur du Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique par arrêté (7 juillet 1961) de M. le Ministre d'État chargé des Affaires culturelles.

Notre collègue Solange Corbin, docteur ès-lettres, a été nommée chargée d'enseignement (musicologie) à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Poitiers (emploi créé par arrêté du 16 janvier 1962). La Faculté est autorisée à délivrer un certificat d'études supérieures d'Histoire de la musique et de Musicologie (arrêté du 1er janvier 1962).

***

Les membres du Conseil de la S.F.M. adressent leur confraternel salut à leur collègue et ami Ernest Mohr à l'occasion de son 60e anniversaire. Docteur de l'Université de Bâle avec une thèse sur l'Allemande (1927), élève tour à tour de K. Nef, W. Merian, H. Abert, C. Sachs, J. Wolf, A. Pirro et Ch. Van den Borren, Ernst Mohr préside depuis 1946 la Soc. suisse de musicologie et rend, depuis 1952, d'inlassables et éminents services comme secrétaire-général de la S.I.M. Il est en outre professeur de théorie musicale et d'histoire de la musique à l'Académie musicale de la ville et à l'Université de Bâle. Ses ouvrages nombreux concernent surtout la musique et les musiciens suisses. Le Conseil lui souhaite de nombreuses années d'activité.

BIBLIOGRAPHIE

André Bataille. — **Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque** (dans *Recherches de Papyrologie,* public. de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris, série Recherches, Paris, P.U.F., t. I, pp. 5-20).

L'éminent directeur de l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne, vient de rédiger, sous sa forme définitive, l'étude paléographique très attendue sur la notation hellénique dont il avait déjà fait état en 1956 lors d'une soutenance de thèse (H. Potiron, *Boèce théoricien de la musique grecque*) et que nous avions eu l'occasion de mentionner ici même à propos de Thémison.

Les conclusions en sont suffisamment importantes que nous les résumions ici, avec quelques réflexions personnelles, en renvoyant le lecteur, pour le détail des justifications paléographiques, à l'article original. Précisons d'ailleurs qu'il s'agit, dans cet article, d'une rédaction abrégée à partir d'une communication plus étendue présentée au congrès de papyrologie d'Oslo en août 1958 ; M. Bataille a bien voulu nous en communiquer le texte intégral, dont il sera tenu compte ici.

Pour la compréhension de ce qui va suivre, il est nécessaire d'avoir sous les yeux le tableau numéroté des signes de notation. Ne pouvant reproduire ici le tableau dressé par M. Bataille, nous nous permettons de renvoyer à celui que nous avons nous-même donné en hors-texte dans notre *Imbroglio des Modes.* Dès l'abord, on constatera entre ces deux tableaux quelques divergences de détail : elles tiennent au fait que M. Bataille ne retient que les signes utilisés par les documents paléographiques. Il néglige ainsi volontairement le premier haussement du proslambanomène hypodorien (notre n° 2) qui ne figure ni dans les monuments ni dans les tables d'Alypius, mais qu'exige la symétrie du système et que mentionne Aristide Quintilien (Mb. 15), si toutefois on peut se fier à Meibom sur ce point. De même, après notre n° 61, il ne mentionne que les redoublements d'octave attestés, d'où des manques dans la série complète, que nous avons rétablie de manière à justifier la signification des signes employés. Enfin M. Bataille mentionne en n° *bis* les signes qu'il a rencontrés munis du trait diacritique indiquant l'emploi chromatique — ce dont nous avons cru devoir nous dispenser, l'usage de ce trait étant indiqué une fois pour toutes par la théorie pour toutes les notes susceptibles de le comporter.

Les numéros de signes que nous emploierons ici seront ceux de notre tableau ; l'astérisque, valable jusqu'à la fin de l'alinéa, indique que nous cessons de résumer M. Bataille.

Le noyau original de la notation serait la série vocale 22-45, série inversée (car la nomenclature est constamment descendante, à l'inverse des tables

d'Alypius) mais normale et complète de l'alphabet ionien couvrant l'octave centrale fa-fa plus les deux autres éléments de triade attenant au fa 43 *. Ce détail ne montrerait-il pas que la notation dite vocale est, au début au moins, liée à la pratique instrumentale ? Il ne semble pas que la simple existence matérielle de 24 lettres eût suffi à provoquer le choix d'une tranche arbitraire de 24 notes (fa-fa dièse) non justifiée musicalement. Or cette tranche cesse d'être arbitraire si on considère la triade 43-45 comme formant un tout indissociable. Ce caractère ne se justifie en rien dans le chant. Il s'impose par contre pour l'instrument, si on admet avec la plupart des musicologues que la notion de triade est liée soit à un doigté d'aulos incluant la même note de base (Laloy) ; soit à un raccourcissement d'une même corde de lyre au moyen d'un bâtonnet d'accord (Curt Sachs). Au reste, d'où vient cette dénomination de « vocale » ? Les théoriciens donnent toujours les deux séries, sans commentaire. Les « monuments » choisissent : or, deux seulement sont en « instrumentale » : l'un (fragments de Contrapollinis, n° 9 de Reinach) est bien dénué de paroles, mais l'autre, le 2ᵉ hymne delphique, ne diffère en rien à ce point de vue de la 1ʳᵉ qui est en vocale. La dénomination n'est-elle pas arbitraire ? On pourrait penser plutôt qu'il s'agit de deux modes de notation complémentaires, dont l'un, relatif aux sons pris en eux-mêmes — indifféremment vocaux ou instrumentaux, l'autre, à leur doigté instrumental, de même qu'il y eut aux XVIᵉ-XVIIᵉ siècle une double notation, une sur portées et l'autre par tablature. Les termes « vocal » et « instrumental », modernes, seraient donc impropres, et si l'on peut les conserver par commodité, il importe de n'en être pas dupes.

Cet alphabet, continue M. Bataille, *est conforme à la graphie ionienne,* adoptée à Athènes après 403, celle des papyrus. Les deux exceptions, delta 42 et epsilon 41, s'expliquent par la loi des précautions contre les déformations de la cursive, et ne requièrent aucun emprunt à une forme archaïque.

La série grave, 1 à 21, est tout aussi homogène. Elle est formée des mêmes lettres dans le même ordre, mais altérées d'une manière qui semble arbitraire. Ce n'est qu'une apparence, car ces variations dans la déformation s'expliquent par les confusions qu'auraient apportées une altération uniforme. Il suffit de considérer les signes dans leur ordre alphabétique pour relever les contre-sens d'interprétation qui apparaissent tant chez les Alexandrins que chez les modernes : ainsi 20 dérive du bêta, 17 de l'epsilon et non du digamma, 16 du zêta et non du lambda, 15 de l'êta, 12 du cappa (alors que 32 instrumental semble venir du lambda), 8 du xi (il faut ici rectifier l' « invraisemblable tortillon » de l'imprimeur de Meibom), 7 de l'omicron et non de l'archaïque cappa, 4 est un sigma doublé et non un epsilon renversé, 2 un epsilon et non un gamma couché, 1 un demi-phi et non un rhô renversé et couché. Il n'y a donc aucune lettre archaïque — pas plus que nous n'en trouverons dans l'instrumentale malgré les apparences.

La série aiguë comporte trois tranches. La 1ʳᵉ, n° 46 à 51, comporte la fin de l'alphabet, de T à oméga, avec des déformations différentes de celles de la série grave. *La seconde,* nᵒˢ 52 *à* 66, *reprend les lettres normales, de A à O, suivies de l'accent aigu,* mais avec des lacunes : celles-ci s'expliquent par le souci de placer ces nouvelles lettres à l'octave de leur équivalent de la série initiale dans un ton déterminé *. Ces lacunes disparaissent dans notre tableau rectifié, qui rétablit les nᵒˢ 62, 63 et 65 supprimés par M. Bataille parce que non usités dans les tons usuels.

Pourquoi changer de système graphique entre 51 et 52, se demande

M. Bataille ? Il l'explique par les impossibilités ou les incompatibilités séméiographiques qui se seraient alors présentées. Reste enfin le n° 67, isolé, qui, en fin de série, pourrait avoir été ajouté après coup : issu de l'oméga, il semblait probablement indiqué à titre de signe terminal, et du reste correspond normalement à l'octave au n° 46.

Passons à l'instrumentale. Sans revenir sur le mécanisme des triades bien connu, M. Bataille se demande, comme tout le monde, d'où provient le choix des signes de base droits. *Il écarte formellement l'hypothèse de Westphal recourant à un alphabet argien archaïque*, tout autant que les signes cabalistiques ou planétaires de Bellermann et de Vincent. Tous les signes, dit-il, dérivent de l'alphabet normal, avec des déformations en apparence désordonnées, mais qui obéissent à un double souci :

a) une certaine correspondance avec la vocale mise en regard.

b) le désir de répéter le moins possible, sans toujours y parvenir, les signes déjà retenus par la vocale.

Le premier point apparaît déjà par la correspondance centrale des sigma n° 28, placés au centre du système, mèse de l'hypolydien. Les triades commencent au N° 4 ; les signes droits sont les nos 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49 ; on retrouve ensuite les mêmes signes avec le même accent aigu que dans la vocale, soit 16 signes, dont deux, 4 et 28, dérivent du sigma en concordance avec les sigma de la vocale ; 7 ne dérive pas du pi, comme le croit Alypius, mais de l'êta, tout comme 10 ; * dès lors (ici je développe le mode de raisonnement de M. Bataille au-delà de ses propres conclusions) tous les signes droits de 7 à 25 sont formés de traits à angle droit (sans excepter 22 dont le tracé semble déformé de manière cursive) et peuvent apparaître comme des combinaisons en apparent désordre mais toutes rattachées à un même prototype, qui pourrait être l'êta. M. Bataille considère 16-25 comme une famille dérivée du gamma, mais le gamma n'est-il pas lui-même un fragment de l'êta ?

On parvient ainsi au sigma 28, déjà expliqué. Vient ensuite un groupe caractérisé par des angles aigus du type lambda, qui nous mène jusqu'à la fin de la série : 31 ne serait pas un cappa, mais un lambda à 3/4 de tour accolé à un trait vertical ; 34 et 40 ne dériveraient pas du pi, mais du lambda à angle écrasé. Ni 43 ni 46 ne dériveraient du « nu » comme le prouvent leurs formes couchées et renversées. Notons enfin que, pour l'interprétation du signe mystérieux figurant sur la ligne de texte du stasimon d'Oreste, M. Bataille se rallie à l'hypothèse du P. Martin qui l'interprète comme un *crouma* instrumental rattaché au signe 23, restitué sous sa forme primitive à angles droits — (ce qui, par parenthèse, confirme notre hypothèse rattachant 22 au type êta). Quant aux séries 34-36 et 43-51, les transformations du type droit adaptées dans les formes couchées et retournées montrent qu'il ne s'agit pas de signes primitifs empruntés à autre chose qu'à l'alphabet usuel, mais de transformations de lettres usuelles « réalisées à l'aide d'expédients ». Naturellement, les traverses de 47-48, 50 et 51, ne sauraient provenir, comme le croit Alypius, d'amputations de l'alpha, mais de signes ajoutés pour éviter les confusions avec d'autres déjà employés.

Restent les signes du début 1 à 4, qui sont simplement des positions non encore employées des signes correspondants de la vocale (T n° 3 ne pouvant, par son éloignement, être confondu avec 27 vocal).

En résumé, la *notation instrumentale*, de 1 à 6, serait une *adaptation directe de la vocale* corresponda te. De 7 à 27, on aurait des *variations sur*

l'êta, type de lettre à angles droits ; 28-30, au centre du système, rétablit la correspondance avec la vocale ; puis, de 31 à 51, *variations sur le lambda*, type de lettre à angle aigu ; enfin, de 52 à la fin, répétitions des signes à l'octave à l'imitation de la vocale. Autrement dit, abstraction faite des séries extrêmes 1-6 et 52-67, qui s'expliquent ailleurs, deux groupes égaux de 21 signes s'équilibrent de part et d'autre d'un repère central 28-30 fixé par équivalence avec la vocale : l'un, 7-27, varie les signes à angle droit du type êta, l'autre, 31-51, varie les signes à angle aigu du type lambda : les exceptions apparentes s'expliquent par des déformations cursives du type initial : tel 22 dont la forme primitive à angle droit se déduit du papyrus d'Oreste, 34 et 40 dont l'aspect remanié se déduit des formes couchées ou retournées 35-36 (40 se rattache à 34). Le principe est parfaitement cohérent, seules les applications se succèdent en ordre empirique.

Ceci posé, M. Bataille soulève le problème de *la date de cette double notation*. Ayant conclu que l'instrumentale ne peut être antérieure à la vocale, puisqu'elle s'appuie sur elle sans présenter la même cohérence dans le détail, il est amené, par des considérations d'ordre paléographique que nous ne pouvons reproduire ici, à conclure qu'il s'agit de notations « toutes deux explicables pour l'essentiel de leur morphologie par les écritures du IVe siècle av. J.-C., mais dont certaines d'influences des graphies cursives nous obligent à abaisser la date jusqu'aux *cinquante premières années du IIIe siècle* ; il en analyse ensuite les tendances esthétiques et conclut que « tout cela nous suggère un nom : celui d'Alexandrie ».

*On notera que la conclusion de date est recoupée par le fait qu'Aristoxène mentionne, en termes malheureusement assez vagues, une notation qui ne semble présenter aucun des caractères de celles que nous connaissons, et qui devait donc être différente.

Quant à la notation archaïque évoquée par Aristide Quintilien (Meibom, 15), pour décrire l' « harmonie par quarts de ton des « Archaioï », M. Bataille refuse d'y voir une notation ancienne et se borne à signaler en note que « cette notation est la nôtre, celle qui pouvait être comprise par les lecteurs de son temps ». *Cela est vrai si l'on se réfère à la matérialité des signes imprimés par Meibom. Malheureusement, Meibom nous avertit honnêtement dans son apparat (p. 224) : « totum itaque ex ingenio restituimus » ; les signes reproduits dans l'apparat lui-même sont fort sujets à caution, et l'on regrette ici que M. Bataille n'ait pas appliqué son expérience paléographique à la restitution d'un tableau correct, sur lequel seulement on aurait pu fonder une opinion. On se permettra d'exprimer le vœu qu'il s'y emploie par la suite.

* M. Bataille n'aborde pas le problème du choix entre signes homophones : admettons par exemple mi dièse 21 = fa 22 ; dès lors que signifie le choix du signe 21 au lieu du signe 22 ou vice-versa ? En diatonique, jamais ne sont utilisés les signes 12, 21, 33, 42, 54, 63, c'est-à-dire en langage moderne, les homophones diésés des touches blanches. Ils sont réservés au chromatique et à l'enharmonique, et *toujours sur notes mobiles*. D'où on déduit qu'ils se prêtent à une des subtilités d'intonations propres à ces genres : si l'on admet, comme j'y serais fort enclin sans les difficultés évoquées par mon *Imbroglio*, p. 22, l'hypothèse de Curt Sachs selon laquelle les lettres droites désigneraient la corde à vide de la lyre, les nos 2 et 3 de la triade désignant les mêmes cordes de plus en plus raccourcies au bâtonnet, on comprend fort bien la préférence donnée à la note « au bâtonnet » pour ces notes mobiles susceptibles de « nuances » d'attractions et peut-être d'agréments

comme en pratiquent les Orientaux (tremblés, oscillations de hauteur, etc.) tandis que le diatomique requiert la netteté d'intonation ; c'est-à-dire le signe droit de la corde à vide.

* Hors des homophones de demi-ton (mi ou si dièses), la notation précise encore la position de ce que par paresse d'Occidentaux à oreille tempérée nous appelons le demi-ton et dont la non-concordance avec la moitié du ton est l'une des préoccupations essentielles d'un théoricien tel que Ptolémée. Quand il y a le choix entre un signe n° 2 et un signe n° 3 de la triade, on choisit toujours, pour le son fixe, le signe n° 3, c'est-à-dire le demi-ton net ; quant au son mobile, on lui attribue, même en diatonique, le signe le plus proche du son fixe voisin : signe n° 2 (élévation raccourcie) pour les parhypates ou les trites, signe n° 3 (élévation renforcée) pour les lichanos ou les paranètes, c'est-à-dire que l'on fait jouer la loi de l'attraction du son faible par le son fort voisin. Ce qui, ici encore, justifierait l'hypothèse de C. Sachs et rendrait parfaitement compte de l'aspect psychologique des retournements et renversements des triades.

* Peut-on maintenant, de ce qui précède, tirer des conclusions sur la hiérarchie des tons ? M. Bataille observe que le changement du système graphique entre 51 et 52, identique dans les deux notations, correspond à la limite aiguë du dorien. Or, Ptolémée réclame bien pour le dorien le rôle de ton-type, mais on sait qu'il professe souvent une doctrine personnelle ; c'est, on le sait, en trope hypolydien que s'établit la jonction des mèses sur le sigma ; si, par ailleurs, on considère comme noyau central la série vocale 22-45, elle nous mène au trope iastien, dont elle couvre l'octave centrale. Que le trope iastien soit d'invention tardive n'introduit pas de difficultés, puisque la notation elle-même se voit également avancée dans le temps ; mais l'absence de toute allusion ancienne à un rôle prééminent quelconque de ce trope rend peu vraisemblable qu'il eût été réellement le ton-type de la notation. Il semble donc qu'il faille renoncer à cette direction de recherches.

* Par contre, le tableau de notation lu à la faveur des explications de M. Bataille nous permet une constatation qui peut être fructueuse : la série alphabétique centrale alpha-oméga de la vocale couvre en descendant, on l'a dit, les signes 22 à 45 — ce qui, par parenthèse, s'inscrit parmi beaucoup d'autres faits contre l'une des nombreuses affirmations singulières contenues dans la thèse de M. Dabo-Peranic, à savoir que les échelles grecques étaient exclusivement montantes. Ces signes 22-45, traduits selon la convention de Bellermann, correspondent à l'octave centrale de fa à fa avec les triades correspondantes. Or cette octave de fa à fa est celle à laquelle on se référait, empiriquement jusqu'à ce jour (cf. Laloy, Aristoxène, p. 128) pour établir la jonction entre la dénomination des tons de transposition et celle des aspects d'octave à noms topiques (pseudo-modes de Westphal). Le choix de cette octave, mal expliqué par de pseudo « limites traditionnelles » de tessiture (Laloy), semble donc appuyé sur la notation vocale. Cette hypothèse, confirmée par le fait que Ptolémée, négligeant la notation, prend un point d'appui différent, n'en est encore qu'à indiquer une direction de recherches ; elle aboutirait, si elle était confirmée, à rendre solidaires la chronologie de la notation et celle des noms topiques d'aspects d'octave, dans une mesure qui resterait à préciser.

Quoiqu'il en soit, le musicologue recevra avec reconnaissance les deux données nouvelles que lui apporte M. Bataille, et sur laquelle seule la paléo-

graphie — et non la musicologie — était qualifiée pour se prononcer, du moins sur critères internes : la date de cette notation, que nous ne pouvons plus désormais reculer au-delà du milieu du IIIe siècle av. J.-C., et l'élimination de toute donnée archaïque dans l'origine de ces signes, dont nous possédons enfin une explication, sinon définitive, du moins logique et cohérente.

Jacques Chailley.

Henri Potiron. — **Boèce théoricien de la musique grecque.** Paris, Bloud & Gay, 1961. In-8, 186 p.

On attendait depuis longtemps la publication de cette thèse soutenue en 1954, et dont l'importance est considérable tant par l'influence prépondérante exercée par Boèce musicographe sur toute la théorie médiévale, et par là indirectement sur la nôtre, que par l'ampleur des malentendus nés à son sujet à la suite des interprétations hâtives propagées à la légère par Gevaert — lequel, Potiron en donne des preuves décisives, n'avait manifestement pas étudié son traité sérieusement, et n'en a pas moins écrit à son sujet des appréciations sévères, recopiées et amplifiées ensuite par cinquante ans d'histoire de la musique.

Le plus célèbre de ces malentendus concerne le rôle joué par Boèce dans la genèse de la nomenclature topique des modes ecclésiastiques, qu'il était accusé d'avoir baptisé « à rebrousse-poil » (l'expression est de M. Emmanuel). Or Boèce n'a pu faire aucun contre-sens sur la musique ecclésiastique pour la bonne raison qu'il n'en souffle pas mot et semble en ignorer jusqu'à l'existence. Philosophe de tendance pythagoricienne, il traite exclusivement de la théorie grecque antique telle qu'elle était enseignée par les Alexandrins. Sur le fond, il reproduit celle-ci sans modification fondamentale, et s'il n'invente rien, ne commet aucune erreur notable. Pour la forme, il n'agit pas en compilateur, mais présente un exposé original, selon un plan personnel non exempt de quelques inconséquences, mais cependant cohérent. L'erreur de Gevaert a été somme toute la même que celle de l'*Alia Musica* carolingienne et de ses successeurs : comprendre le *modus* de Boèce au sens de « mode ecclésiastique ». Or, pour Boèce, *modus* est la traduction littérale de *tropos* et désigne exclusivement les *tons de transposition* du système grec, selon la doctrine de Ptolémée qui, refusant les 15 tons échelonnés par demi-tons, les avait ramenés au nombre de 7 ; Boèce toutefois se sépare de Ptolémée en ce que, contrairement à lui, il admet un 8e ton, hypermixolydien, au-dessus du mixolydien : il consacre un chapitre entier à la discussion de cette divergence de vues. Boèce a donc transmis aux Carolingiens une nomenclature de 8 *modi*, ce qui a facilité la confusion avec les 8 modes ecclésiastiques dont l'origine est différente. Le problème de ce 8e ton tient une place importante sur laquelle M. P. eût pu, peut-être, s'étendre davantage.

Si Boèce ne parle pas des modes ecclésiastiques, il ne parle pas davantage des « modes » grecs. On ne peut appeler « modes » en effet, au sens où nous entendons ce mot, les aspects d'octaves (Potiron traduit selon l'usage *species* par *espèce*, que nous croyons moins exact) que Boèce dénombre et analyse, comme le faisaient ses prédécesseurs, à la suite des aspects de quarte et de quinte, sans mentionner d'ailleurs leurs noms topiques. Au sujet de ces derniers, M. P. croit devoir leur attribuer une origine tonale (au sens bien sûr de tons de transposition), ce que nous avons discuté dans notre *Imbroglio des*

modes pp. 13-18 en proposant une autre hypothèse. « Formes de la consonance et non modes » : M. P. insiste bien sur ce point, et avec raison (p. 83)- peut-être ne va-t-il pas ici jusqu'au bout de son raisonnement car il parlera ensuite, selon la tradition westphalienne qu'il combat, de l' « harmonie dorienne » pour l'octave de *mi* (même page, en bas) en oubliant qu'il vient de retirer toute raison d'être à cet accouplement ; la même discordance se perpétue ensuite (pp. 83-88) à propos de l'analyse des autres « modes » même s'il les appelle « harmonies » (cf. p. 93). A propos de ce mot, dont il relève quelques emplois caractéristiques (le relevé n'est pas exhaustif), signalons au passage que M. Dabo-Peranic, dont la thèse repose sur l'identité de *harmonia* et d' « octave modale », n'a pas craint de « corriger » un passage gênant d'Aristoxène (Meib. 36), accusant ses prédécesseurs de n'examiner que « les heptacordes, qu'ils appelaient harmonies » en transformant « heptacordes » en « octocordes » : M. P., comme les autres, transcrit ici correctement (p. 84).

Un autre malentendu important, dont M. P. fait justice, est relatif à la pseudo notation alphabétique latine que Boèce aurait voulu substituer à la notation grecque. Boèce ne crée aucune notation : il dresse des diagrammes, avec des lettres-repère selon le procédé usuel en géométrie : « *Soit* A l'hypate des hypates etc. », avec le subjonctif *sit*. Lorsqu'il use de notation, il emploie de manière orthodoxe la double notation grecque, en ton lydien, dans les trois genres, et la commente même avec détails (M. P. rend compte avec minutie de cette analyse), plus un tableau de la notation dans les 8 tons qui joue un grand rôle et que le commentaire de M. P., très clair, aidera utilement à comprendre.

En dehors de ces points essentiels, Boèce aborde bien d'autres questions, d'ordre philosophique — sa définition du musicien est singulièrement voisine de celle de Saint-Augustin — d'autres d'ordre physiologique ou mathématique. M.P. en rend compte avec fidélité, mais sans les mêmes détails, car ils ne posent pas de problèmes aussi complexes et ne demandaient pas de discussions aussi serrées. De celles-ci, l'auteur tire la conclusion avec fermeté : « Boèce doit être rattaché *exclusivement* à l'Antiquité... Parce que les écrivains du Moyen-Age se sont accrochés à lui comme à un oracle, Gevaert et d'autres à sa suite l'ont considéré comme un mauvais maître et en ont fait une sorte de « minus habens » en musique. Il fallait qu'il fût relevé de l'indignité musicologique ». Grâce au travail minutieux et convaincant de M. P., c'est aujourd'hui chose faite.

Jacques Chailley.

Higinio Anglès. — **La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio.** Transcripción y estudio crítico. III, Primera parte : Estudio critico [avec une étude de Hans Spanke : Die Metrik der Cantigas]. Segunda parte : Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII. Barcelone, Bibl. central, 1958, 2 vol. in-fol., 671-98 p. *(Publicaciones de la sección de música*, XVIII*)*.

Ces deux volumes constituent l'achèvement très attendu du monumental travail entrepris par le grand musicologue et amorcé en 1943 par la publication des volumes de fac-similé et de transcription. Dignes de leurs grands aînés, ils forment avec *Las Huelgas* et *la Musica a Catalunya fins al segle XIII* une imposante trilogie dans laquelle on ne sait ce qu'il faut le

plus admirer, de l'écrasante érudition documentaire ou de l'intelligence ordonnatrice qui sait, maniée par une sensibilité toujours en éveil, la rendre claire, attrayante et souvent convaincante.

Comme dans les deux ouvrages précités, le sujet annoncé est en quelque sorte un noyau central autour duquel se construit un édifice si imposant que le titre de l'ouvrage apparaît d'une modestie disproportionnée à son objet. Ici, l'étude des célèbres chansons mariales du Roi Savant est pour l'auteur l'occasion de reprendre en préambule l'étude de la musique ibérique des origines au XIIIe siècle et de compléter pour l'ensemble de la péninsule, en le remettant à jour quand besoin est, le tableau que dans *La Musica...* il en avait brossé en 1935 à partir de la seule Catalogne, avec l'ampleur que l'on sait.

Il ne s'agit pas, cependant, de digressions arbitraires. L'ouvrage, en effet, est centré sur une idée maîtresse, celle de la transcription des monodies antérieures à l'Ars Nova, et l'auteur estime que l'étude approfondie des *Cantigas* à ce point de vue est de nature à remettre en cause, pour une part importante de ce répertoire, les principes adoptés à cet égard depuis le début du siècle par presque tous les transcripteurs, lui-même inclus. C'est donc cette partie, très importante, qu'il convient peut-être d'examiner avec le plus d'attention.

Ayant dit mon profond respect pour l'ensemble de l'œuvre musicologique de Mgr. Anglès, les présents volumes inclus, ce grand maître — car je le considère comme tel — ne m'en voudra pas d'avouer que certains points de sa nouvelle doctrine m'ont surpris, et non toujours convaincu. Telle est la raison pour laquelle j'ai différé jusqu'à ce jour le présent compte-rendu d'un ouvrage reçu en 1958. Sachant que nous aurions à en discuter publiquement l'un et l'autre au récent congrès de New-York, j'espérais que la discussion serait de nature à dissiper mes réticences. De fait, plusieurs points ont été utilement précisés (voir l'exposé préliminaire d'Anglès lui-même dans le 1er volume des Actes, déjà paru) ; d'autres par contre paraissent encore loin d'être acquis avec la certitude dont l'auteur affirme cependant la conviction avec une foi communicative.

Résumons d'abord la doctrine : le principe des modes rythmiques, ne s'introduisant qu'avec la polyphonie de Notre-Dame, ne peut être appliqué à des textes antérieurs — et sur ce point, l'unanimité semble désormais acquise ; des travaux parallèles aboutissent du reste aux mêmes conclusions (cf. notamment Machabey et mon propre Saint-Martial de Limoges). Mais, même au-delà de cette époque, la doctrine modale n'est pas seule en cause. Conçue en vue de la polyphonie, elle ne s'applique à la monodie qu'avec des réserves, même dans les manuscrits apparemment mesurés. Ceux-ci, sous une apparence similaire, contiennent en réalité deux notations différentes : une mesurée modale et une mesurée non-modale (c'était déjà la théorie de Beck en 1927). En outre, la modale ne s'astreint pas à la rigidité du mode que l'on constate dans la polyphonie : elle peut mélanger des modes, et notamment le premier et le second (mode mixte). Comment, dès lors, reconnaître, dans une notation qui emploie les mêmes signes et les mêmes valeurs, celle qui est modale et celle qui ne l'est pas ? Le mode apparaît mieux dans les pièces syllabiques que dans les mélismatiques : la modalité s'appliquerait donc exclusivement aux pièces où s'affirme syllabiquement dès le début un rythme ternaire.

On peut ici craindre une confusion, sinon dans l'esprit de Mgr. Anglès,

du moins dans celui de ses lecteurs. En donnant dans ses transcriptions modales une écrasante majorité aux premiers modes, agressivement ternaires, l'école d'Aubry-Ludwig a oublié et fait oublier que la doctrine modale, telle que l'exposent les traités anciens, inclut aussi un 5e mode *ex omnibus longis* (le 6e, *ex omnibus brevibus*, semble à peu près réservé aux triples de motets à moins qu'il ne s'agisse, comme cela se produit dans les *Cantigas*, d'une simple variante de graphie). En alignant mécaniquement des blanches et des noires, elle a oublié et fait oublier que mode rythmique ne signifie pas déroulement ininterrompu de valeurs semblables, mais principe rythmique de base sur lequel se greffent des combinaisons très variées d'allongements, contractions, monnayages, etc., de sorte que le mode *ex omnibus longis* en vient en quelque sorte à pouvoir « coiffer » tous les autres ; Francon du reste l'avait dit expressément (C.S.I, 118) à propos du 1er, allant jusqu'à les confondre sous le même numéro.

On ne peut donc qu'approuver Mgr. Anglès dans sa réaction nécessaire contre la brutalité d'une méthode de transcription qui, plus royaliste que les rois dans sa rigueur scolastique, aboutit indiscutablement à des traductions qui « sonnent mal », et qui, pis encore, négligent ou corrigent inconsidérément des indications précises de la notation en désaccord avec leur principe a priori. Avec une belle loyauté, Mgr. Anglès s'accuse d'avoir, comme les autres, pratiqué ces excès, et refait entièrement la traduction de deux proses de Las Huelgas (no 13 et strophes 6-7 du no 15) dont la notation était visiblement incompatible avec la transcription qu'il en avait proposée.

Ceci dit, peut-on penser que la même notation mesurée recouvre indistinctement des rythmes modaux et non modaux, ou plus exactement que la notation mesurée, qui n'est décrite par les contemporains, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, qu'en fonction d'un rythme modal, puisse s'appliquer aussi à des rythmes non modaux ? Mgr. Anglès le croit, et fournit trois arguments. Le premier, avouons-le, semble faible : les transcriptions modales « sonnent mal ». On a vu plus haut que ce n'est pas toujours à cause du principe modal, mais de sa mauvaise application ; en outre, qui nous assure que notre goût est le même que celui du XIIIe siècle ? On voit, avec une tel critère, le danger de subjectivité poindre à l'horizon. Le second argument est que les textes théoriques ne visent que la polyphonie. C'est vrai, mais ne faut-il pas serrer davantage les termes ? Ces textes décrivent deux choses distinctes : une notation et un style. L'argument vaut pour le second point, il est difficile de l'admettre pour le premier, et ceci met en cause l'un des éléments essentiels de la thèse, celui du « mode mixte », sur lequel il nous faudra revenir tout à l'heure. Le plus sérieux, et peut-être le seul véritable parmi ces trois arguments est celui tiré de la relativité historique du principe modal en fonction d'une étude comparative, où l'étude des proses de Las Huelgas (déjà citées par Beck comme témoins en un cas semblable, mais sans la documentation détaillée que l'on trouve ici) tient un rôle important. La notation en est mesurée, et les séquences — toutes « nouveau style » — s'y présentent souvent *ex omnibus longis*, ce qui, estime Mgr Anglès, exclut le rythme ternaire (on a vu plus haut la confusion à éviter sur ce point) malgré la régularité rythmique d'accent des textes, *Victimae paschali* exclu. On notera toutefois que, compte tenu des rectifications signalées plus haut, le pourcentage des pièces *ex longis* reste assez faible : 9 sur 31, parmi lesquelles (Mgr. Anglès y insiste avec raison) les deux plus anciennes. *Verbum bonum* et *Victimae paschali* ; si la notation est très explicite sur la binarité des groupements

de longues, elle laisse intact le problème de la binarité de leurs subdivisions — disons par analogie que nous avons certainement des mesures à 2 temps, mais qu'on ne nous dit pas si elles sont à 2/4 ou à 6/8. Or, j'y reviens, si le 2/4 est étranger à la modalité, le 6/8 y prend place : cette remarque n'étant pas destinée à prendre parti pour ce dernier, mais à éviter une confusion dont je ne suis pas certain (et la discussion de New-York me l'a confirmé) qu'elle soit toujours absente.

C'est la crainte d'une confusion du même genre qui m'impose, jusqu'à nouvel ordre, une certaine réticence devant le « mode mixte » préconisé depuis longtemps par Mgr. Anglès et défendu dans cet ouvrage avec une ardeur particulière. On sait de quoi il s'agit : les théoriciens nous enseignent que deux brèves entre longues doivent se lire noire-blanche entre deux blanches pointées — ce qui est la définition du 3e mode, mais qui est présenté comme une règle de solfège, non comme la description du mode. A moins, ajoutent-ils tous avec unanimité, qu'on ne place entre les brèves un point ou un trait de division, auquel cas on lit blanche-noire, noire-blanche ; mais Francon nous prévient : *hoc tamen rarissime invenitur*. C'est cette traduction *rarissima* que Mgr. Anglès préconise comme habituelle dans la monodie sous le nom de *mode mixte*, sans tenir compte de l'absence du point de division qu'on n'y rencontre jamais. Ce « mode mixte » serait bien commode, et je voudrais fort que son existence fût démontrée ; malheureusement les arguments présentés (1° cela sonne mieux — 2° les théoriciens ne parlent que de la polyphonie) ne font pas le poids en face de textes aussi explicites et aussi formels. On ne peut tenir pour arguments, en effet, les statistiques et analyses très développées qui font suite, montrant l'importance de ce « mode mixte », puisque précisément elles supposent acquis ce qu'il s'agit de démontrer : ce serait employer le raisonnement circulaire le plus déplorable.

Peut-être d'ailleurs n'est-ce qu'une querelle de mots. Le terme « mode mixte » suppose l'acceptation de la modalité, et la modalité, jusqu'à preuve du contraire, refuse le « mode mixte » hors du cas d'exception signalé *rarissime*. Il s'agit donc de savoir, abstraction faite des cas de ce genre, si une pièce est modale ou non. Si elle l'est, elle doit se plier aux règles de la modalité, dont rien ne permet de penser qu'elles soient différentes entre la monodie et la polyphonie ; et cela, jusqu'à nouvel ordre, exclut formellement, à mon sens, le « mode mixte ». Mais si elle ne l'est pas, ces règles ne jouent plus, et l'on peut dès lors admettre la traduction correspondante au même titre que la division binaire des longues ou n'importe quelle autre combinaison ; seul alors le mot « mode » serait impropre, car trompeur. Seulement, il faut d'abord établir que la pièce n'est pas modale, et nous sommes ramenés à l'un des problèmes précédents.

Bien d'autres problèmes se voient soulevés, que les limites de ce compte-rendu ne permettent guère d'examiner comme ils le mériteraient. Mgr. Anglès, désormais, ne craint plus d'interrompre fréquemment le rythme modal en allongeant la durée des syllabes mélismatiques pour éviter les valeurs courtes que la traduction modale imposait bien souvent en pareil cas. Adoptant la noire pour la longue en 5e mode, la brève dans les autres, il refuse de descendre au-dessous de la croche. Ceci soulève une importante question de style : ces valeurs courtes impliquaient un style de soliste « à fioritures » qui disparaît dans la nouvelle méthode pour se rapprocher du plain-chant et du style populaire syllabique (élément dont Mgr. Anglès fait grand cas ; mais

il y a aussi un style populaire de « soliste à fioritures »). Auquel de ces deux pôles opposés se rattachaient les trouveurs, gens de cour pratiquant en solistes un art raffiné et savant ? Il faut avouer que nous n'en savons rien. Quand une valeur longue se divise en deux, la tradition modale demandait une inégalité ternaire, du reste parfois esquivée dans la pratique des valeurs brèves en raison de la disproportion entre sa perceptibilité et la complication d'écriture qui en résultait : Mgr. Anglès adopte franchement le binaire égal, et sur ce point les textes ne manquent pas pour l'en justifier, puisque les deux divisions ont été attestées. Il est hors de doute que bien souvent la transcription y gagne. Mais on peut redire ici ce que nous avancions plus haut à propos du mode mixte : le problème réside dans la question préalable de l'appartenance ou non au cadre modal, et il faut se garder des raisonnements circulaires. A l'inverse, on est surpris de le voir ajouter des 3 de triolets aux groupes de 3 croches, et même corriger en ce sens ses anciennes transcriptions là où il les avait négligées : ce retour à l'unité modale n'est-il pas paradoxalement un retour aux conceptions qu'il combat ? Les conjonctures mériteraient aussi une étude approfondie : il les différencie soigneusement, ce que ne font pas les théoriciens eux-mêmes, selon qu'elles comportent des points droits ou losangés. Ceci aboutit, pp. 167-172, à un tableau dont il serait aisé, mais peut-être injuste, de relever les apparentes anomalies, comme des graphies différentes aboutissant à une même transcription (C., 7-8 ; D, 5-6 ; F, 12-13 ; J, 1-2-3 etc.) alors que la même graphie conduit à des traductions divergentes (F, 2-3 ; F 10-11 ; G, 1-2, G, 3-4-5 etc.). Et puis des conventions si compliquées que n'éclaire aucune explication d'époque, pouvaient-elles être apprises des chanteurs ? On nous excusera d'un certain scepticisme.

Dans tout ce qui précède, il n'a été question que de la transcription des manuscrits mesurés, pour lesquels les *Cantigas* fournissent une base de comparaison précieuse. Il faudrait aussi relever les nombreuses indications relatives aux manuscrits non-mesurés. Ainsi, p. 69, l'auteur propose, contradictoirement à ses prédécesseur , une transcription non modale de *O Roma nobilis*, ce qu'on ne peut qu'approuver vu la date de cette pièce ; avouerons-nous pourtant ni ne voir ni ne sentir musicalement la justification des croches de cette traduction ? Celle-ci est plus visible pour la traduction de *Dum pater familias*, p. 68, basée sur l'isochronisme des syllabes, avec allongement des seules finales ; ce qui, pour la partie latine de ce chant bilingue nous ramène curieusement à la *Vierhebigkeit* de Riemann. P. 71, la Passion de Clermont nous est donnée, au contraire, en croches égales ; nous n'avons pas saisi la raison de cette différence de traitement. (N. B. En ce qui concerne la mélodie de cette dernière, dont nous avions nous aussi tenté une transcription tout aussi hypothétique (Saint-Martial, p. 351), nous donnerons raison à Mgr. Anglès concernant certaines de nos divergences d'interprétation neumatique ; par contre, nous croyons pouvoir maintenir la divergence de modalité ; le podatus y revêt deux formes différentes dont Mgr. Anglès ne semble pas tenir compte : la « virga cornue » (ainsi appelée par Sunyol) du ton entier (syllabe *af*fanz — Anglès lit « alfanz » — re*mem*brar), et le *pes* semi-circulaire du demi-ton (*los* sos, tot *a* salvad), ce qui remet en cause au minimum toute la dernière ligne de la transcription proposée.)

Pour ma part, je serais tenté de croire qu'il y a dans tout ceci une grande part de faux problèmes tenant à une divergence fondamentale de conception entre les Anciens et nous concernant le rôle de la notation. Deux croches, pour nous, sont deux exactes moitiés de noire. Or, il nous suffit de remonter

au XVIIIe siècle, où deux croches faisaient deux « notes inégales » de valeur indéterminable, pour trouver cette précision en défaut ; a fortiori sans doute au XIIIe siècle, où le mensuralisme faisait encore ses premiers pas au sortir d'une période d'essais, de transformations et de tâtonnements. Le coupable, en l'affaire, est peut-être moins la notation ancienne avec ses imprécisions que la nôtre avec ses minuties anachroniques et ses références implicites à un métronome plus anachronique encore. Le traité de Jean de Grouchy, à la fin du siècle, nous met exactement dans l'ambiance nécessaire en enfermant dans une catégorie spéciale — motets et conduits — la musique *precise mensuratam*, et encore, prend-il soin de spécifier, pour le seul usage parisien, le reste, soumis à la variabilité des usages, n'étant pas *totaliter ad libitum*, mais *non ita precise mensuratum*. L'erreur, au fond, pourrait bien être de vouloir noter avec une blanche qui vaut « 2 noires ou 4 croches etc. » une longue qui ne prétend pas forcément à un tel découpage millimétré.

Faute de disposer d'une notation moins rigide, nous pourrions du moins nous obliger à la lire avec plus de souplesse qu'on ne l'enseigne au Conservatoire, et dès lors presque tous les problèmes ci-dessus deviendraient ce qu'ils sont peut-être en réalité, sans objet. J'en ai fait l'expérience en comparant, pour Gautier de Coinci, les transcriptions de Mgr. Anglès, théoriquement non modales, et les miennes, théoriquement modales : lues comme une musique « non ita precise mensuratam », elles sont pratiquement identiques l'une à l'autre.

Nous nous sommes étendu sur les problèmes de transcription posés par cet ouvrage, d'abord pour leur importance et leurs répercussions sur tous les travaux à venir ; mais aussi parce que, dans une revue comme celle-ci, il nous a semblé plus nécessaire d'insister sur les points de discussion que sur les autres. Il serait regrettable que le lecteur étranger à la spécialisation s'y laisse tromper et n'en retienne que les réticences qu'il était de mon devoir de laisser paraître sur certains points. Elles sont peu de chose près de l'admiration qu'impose l'ensemble de cet ouvrage magistral, l'une des œuvres les plus remarquables et les plus constructives de la musicologie de notre temps.

Jacques CHAILLEY.

The Autobiography of Thomas Whythorne edited by James M. Osborn. — Oxford, Clarendon Press, 1961. In-8, 328 p.

Les autobiographies de musiciens sont rares. Il n'en existe sans doute pas de plus ancienne que celle qui est éditée ici d'un musicien anglais du XVIe siècle. T. Whythorne (1528-1596) n'est pas un compositeur de premier plan, mais son œuvre, publiée en 1571, fournit le seul jalon de la production profane anglaise entre 1530 et 1588. Peter Warlock avait attiré l'attention sur lui dans une petite monographie écrite en 1925.

L'histoire de la vie de T. W. par lui-même, rédigée vers 1576, apporte malheureusement peu au musicologue, car l'auteur y paraît plus préoccupé de ses aventures amoureuses ou de ses talents poétiques que de musique, et les quelques pages (pp. 222-255) qui concernent celle-ci sont décevantes. A la fin cependant un « musical scrap » donne quelques détails sur les docteurs et bacheliers en musique anglais. L'ouvrage est fort bien présenté, mais la lecture en est fortement compliquée par une orthographe personnelle à Whythorne (*miuzik*, *akkownt*, *konkluzion* etc.), respectée par l'éditeur, par

un souci de piété philologique. Il n'y a pourtant pas urgence à procéder, comme on le signale au début, à une nouvelle édition en orthographe usuelle.

F. LESURE.

Walter THOENE. — **Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate.** — Köln, A. Volk-Verlag, 1959, 2 t. en 1 vol. in-8° de 322 p. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Heft 31.)

Le philosophe et pédagogue Beurhaus (1536-1609) est surtout connu par ses écrits sur Pierre de La Ramée (Ramus). On lui doit cependant aussi deux traités musicaux, les *Erotemata (Musicae erotematum libri duo)* de 1573 et les *Musicae rudimenta* de 1581, abrégé du premier, destiné aux commençants.

Après avoir étudié la vie de Beurhaus, ses origines, ses activités et passé rapidement en revue les écrits non musicaux du théoricien, l'auteur décrit ses deux traités avec beaucoup de soin. Libellés par demandes et réponses selon la méthode érotématique, ceux-ci font usage de la dialectique pour expliquer chaque nouvelle notion musicale. Il ne s'agit donc pas ici seulement de manuels mnémotechniques, mais de véritables guides apportant aux maîtres une méthode d'enseignement. Les deux livres des *Erotemata* constituent, le premier, la « pars elementaria » (principes fondamentaux et notation), le second la « pars harmonica » de la musique. Le premier est tout théorique, le second pratique. On retrouve les mêmes éléments dans les *Rudimenta*, mais allégés et simplifiés. Ces traités étaient destinés, à l'origine, au lycée de Dortmund. Le premier fut réédité trois fois, en 1580, 1585 et 1591. Le second traité n'existe qu'à l'état d'unicum à Breslau.

En appendice, W. Thoene a donné une liste des ouvrages imprimés de Beurhaus et de leurs lieux de dépôt identifiés grâce à une enquête menée auprès des grandes bibliothèques publiques d'Europe. Une bibliographie très développée termine le premier tome de cette étude. Le second contient les notes et reproduit les pièces justificatives. Un index des noms cités facilite la consultation de l'ouvrage.

Il s'agit, on le voit, d'un travail très sérieux qui permet d'étudier sous un jour nouveau les méthodes d'enseignement en usage en Allemagne à la fin du XVIe siècle. Il est intéressant de constater l'influence que Ramus a pu avoir dans l'établissement de ces méthodes.

Simone WALLON.

Le luth et sa musique... Études réunies et présentées par Jean Jacquot. — Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958. In-4°, 356 p.

Ce volume contient les travaux du colloque tenu en septembre 1957 à Neuilly-sur-Seine, au siège de la Société de Musique d'Autrefois. Ces journées furent consacrées à trois sujets principaux : l'histoire de notre instrument et de ses parents, comme le cistre ou la pandore ; l'histoire de sa musique ; l'histoire de son jeu (p. 121) ; en fait, les communications peuvent se grouper en cinq sections étroitement liées : études sur le luth et les instruments similaires (B. Disertori : Remarques sur l'évolution du luth en Italie au XVe et au XVIe siècle » et le « liuto soprano » ; T. Dart : « La pandore » ; M. W. Prynne : « Comment noter et conserver les mesures des luths anciens »),

études sur la technique de l'instrument (T. E. Binkley : « Le luth et sa technique » ; D. Heartz : « Les premières *Instructions* pour le luth (jusque vers 1550) » ; K. Scheit : « Ce que nous enseignent les traités de luth des environs de 1600 » ; D. Poulton : « La technique du jeu du luth en France et en Angleterre » ; T. Dart : « La méthode de luth de Miss Mary Burwell »), les problèmes de la transcription et de l'édition (J. Ward : « Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVIe siècle » ; K. Dorfmüller : « La tablature de luth allemande et les problèmes d'édition » ; L. H. Moe : « Le problème des barres de mesure » ; M. Podolski : « Recherche d'une méthode de transcription formelle » ; A. Souris : « Tablature et syntaxe »), le répertoire et ses problèmes (G. Thibault : « Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVIe siècle » ; R. M. Murphy : « Fantaisie et Recercare dans les premières tablatures de luth du XVIe siècle » ; W. Boetticher : « Les œuvres de Roland de Lassus mises en tablature de luth » ; A. Verchaly : « La tablature dans les recueils français pour chant et luth (1603-1643) » ; D. Lumsden : « Un catalogue international des sources de la musique pour luth (Les leçons d'une étude des sources anglaises) » ; B. Disertori : « Contradiction tonale dans la transcription d'un *Strambotto* célèbre »), études historiques (F. Noske : « Remarques sur les luthistes des Pays-Bas (1580-1620) » ; K. Wilkowska-Chominska : « A la recherche de la musique pour luth (Expériences polonaises) » — concernant aussi les problèmes de transcription — ; F. Lesure : « Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII »). Outre les discussions partielles qui suivent certaines communications, une discussion d'ensemble vise les *Problèmes d'édition* ; une étude finale de J. Jacquot considère tant les *Premiers résultats acquis* que les *Perspectives d'avenir*. Telle est la richesse de ce nouveau recueil collectif que notre Revue se devait, même tardivement, de signaler à ses lecteurs.

Daniel DEVOTO.

Arno FORCHERT. — **Das Spätwerk des Michael Praetorius.** Italienische und deutsche Stilbegegnung. — Berlin, Merseburger, 1959. In-12, X-240 p., musique. *(Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freienen Universität Berlin*, hrsg. von Adam Adrio, Band I.)

L'œuvre de M. Praetorius est désormais facilement accessible grâce à l'édition monumentale qu'en a donnée F. Blume. Aussi a-t-elle commencé à faire l'objet de monographies détaillées. Celle par laquelle s'ouvre la nouvelle collection de l'Université libre de Berlin est très remarquable. L'auteur s'est proposé de rechercher, à partir des œuvres et des compositeurs italiens mentionnés par Praetorius dans son *Syntagma musicum*, tome III, quels avaient été les modèles dont celui-ci s'était inspiré dans certains de ses motets à cantus firmus (Choralmotette) des *Musae Sioniae* et les chorals Polyphoniques avec ou sans accompagnement instrumental de *La Polyhymnia caduceatrix, et panegyrica*, de la *Polyhymnia exercitatrix* et du *Puericinium*. On sait que Praetorius s'était fait l'ardent défenseur du style italien. C'est cette rencontre de deux styles, l'italien et l'allemand, qui fait l'objet du livre de A. Forchert, et ses répercussions dans le domaine du choral polyphonique protestant. On imagine en particulier les problèmes que posait pour le choral l'adoption d'une technique de composition aussi contraire à

sa raison d'être liturgique que celle du madrigal. En outre, l'usage à égalité des instruments et des voix entraînait un changement d'écriture.

L'auteur a su maîtriser la masse énorme d'œuvres à analyser. Il connaît parfaitement son sujet et son exposé reste clair. Ce n'est pas un de ses moindres mérites d'avoir réussi à maintenir un juste équilibre entre des analyses musicales très poussées et les indispensables synthèses. Tout au plus pourrait-on regretter l'absence de tout sous-titre (ou même de titres courants) dans un texte malgré tout assez compact. Il n'en reste pas moins que cet ouvrage apporte une très importante contribution non seulement à la connaissance des dernières œuvres de Praetorius, mais aussi à celle du motet italien de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle.

Simone Wallon.

Michael TILMOUTH. — **A Calendar of references to music in newspapers published in London and the province (1660-1719).** Cambridge, Polyhedron Services, 1961. In-4, VII-107 p. (ronéotypées) (*R.M.A. Research Chronicle*, No 1). Vente : Royal Musical Assoc., 44 Philip Victor Road, Handsworth, Birmingham.

Ce livre ouvre une nouvelle collection dont les buts sont d'une sagesse recommandable : fournir aux musicologues du matériel nouveau dans l'ordre de la documentation, sous une forme modeste, c'est-à-dire à un prix modéré. N'est-ce pas, à dire vrai, par un simple préjugé de luxe que l'on continue à imprimer en typographie des ouvrages de référence appelés à atteindre tout au plus 100 ou 200 personnes ?

Ce premier volume est dû à un jeune chercheur dont on a vu souvent le nom dans les périodiques de ces derniers mois et qui a dépouillé toutes les annonces à caractère musical dans les journaux anglais, de Londres comme de province. La période couverte ici va de 1660 à 1719. Sous une forme abrégée et parfaitement suffisante, M. Tilmouth dispose dans l'ordre chronologique les mentions de concerts, de représentations d'opéras et de publications nouvelles (avec référence à W. C. Smith et Day-Murrie). C'est dire toute l'utilité d'un travail aussi méthodique, mené avec le plus grand soin. Souhaitons que les volumes suivants de la collection soient de la même qualité.

F. LESURE.

Giuseppe TARTINI. — **Traité des Agréments de la Musique,** publié par Erwin R. Jacobi. Celle et New-York, Hermann Moeck, 1961. In-4o obl., 139 p. et un supplément de 43 p.

M. E. R. Jacobi, à qui nous devons de précieuses rééditions de l'œuvre instrumental de Rameau, nous apporte aujourd'hui, non moins solide quant au contenu, et non moins élégamment présenté, un volume consacré à un traité d'ornementation aussi important que rare et à sa mise en place historique, technique et esthétique.

L'apport de M. Jacobi consiste en une préface d'une solide érudition, présentée en trois langues, allemand, français et anglais, où sont étudiées toutes les coordonnées de la composition du traité de Tartini, à commencer par sa date probable (entre 1752 et 1756), ainsi que les circonstances, la date de publication (1771) de la traduction française de Pietro Denis,

qui pourrait bien avoir été le prête-nom de La Houssaye. A vrai dire, cette hypothèse n'est pas très solide : pour que, tout au long de sa carrière, Denis se soit prénommé Pietro, il faut sans doute qu'il ait fait d'amples séjours en Italie (peut-être même en était-il originaire : « né en Provence » dit Fétis, sans autres précisions, et c'est bien vague). Rien n'empêcherait qu'il ait été en relations avec Tartini.

M. Jacobi commente ensuite avec précision et pertinence le texte de Denis et les notions esthétiques auxquelles il se réfère, ainsi que la fameuse *Lettre sur le jeu du violon* adressée à Maddalena Lombardini.

Enfin, il nous rend compte de l'extraordinaire coïncidence qui a ramené au jour, pendant la préparation de la présente édition, deux manuscrits de l'original italien du *Traité* — non autographes, mais d'une authenticité indubitable. L'un de ces manuscrits est reproduit en fac-similé, en annexe au précieux volume de M. Jacobi, également enrichi du fac-similé d'une lettre de Tartini au Padre Martini, du 15 mai 1761, d'une reproduction du portrait anonyme de Tartini conservé au Conservatorio G. B. Martini, ex « Liceo Musicale » de Bologne, et de la page de titre des *Six Sonates à deux Violons* de Madame Sirmen (Maddalena Lombardini) avec le portrait de la virtuose.

N. B. — Le texte du Traité de Tartini est également donné en allemand, français et anglais, celui de la *Lettre* à Maddalena Lombardini en italien (l'original), allemand, français et anglais.

A titre de compléments — de très faible importance — j'indiquerai que le portrait gravé par Carolus Falcinoto conservé à la Bibliothèque Nationale autrichienne de Vienne n'est pas une gravure indépendante, mais le frontispice de l'ouvrage de l'abbé Fanzago, *Orazione... delle Lodi di Giuseppe Tartini*, Padoue, 1770 ; et aussi que la fameuse *Feuille de Tartini*, l'adagio orné de la 5e Sonate de son 2e *Livre* a été récemment annoncée dans le Catalogue No 81 de Hans Schneider, à Tutzing (1961), sous le No 692, en ces termes :

Adagio de Mr. Tartini, varié de plusieurs façons différentes, très utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque notte de l'harmonie. On pourra remplir une des lignes au dessus et au dessous par des traits arbitraires. Gravé par Joseph Renon. Le catalogue propose comme date : c. 1750, et indique qu'il s'agit d'une seule feuille, dont les dimensions sont 158 cm. de large sur 42 cm. de haut : c'est évidemment la même feuille que dans Cartier, mais ici d'un seul tenant.

Marc Pincherle.

L'Abbé le Fils. — **Principes du violon** (1761), éd. en fac-similé avec Introduction par Aristide Wirsta, Préface par Jacques Chailley, Avant-Propos par Eugène Borrel. Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1961. In-4o, xx + 81 p.

On a récemment réédité, en Allemagne et aux USA, les méthodes de violon de Leopold Mozart et de Geminiani. L'idée est excellente d'avoir complété la triade en faisant de même avec le maître ouvrage de l'Abbé le Fils, la meilleure méthode française de violon avant celle de Cartier (qui d'ailleurs lui emprunte beaucoup. Et cette publication arrive à point nommé pour le bicentenaire de l'édition originale.

Précédant le fac-similé intégral de cette édition de 1761, une préface de

Jacques Chailley et un Avant-Propos d'Eugène Borrel en soulignent l'importance, après quoi M. Aristide Wirsta montre avec plus de détail le progrès que marque cette méthode dans la pédagogie du violon. Il s'appuie — c'est la sagesse même — sur l'étude qu'en avait faite Lionel de la Laurencie (*L'École française du violon*, III, pp. 51-58) et comme lui il a tendance, emporté par son sujet, à étendre quelque peu les domaines dans lesquels l'Abbé le Fils est en avance sur son temps. Pour ce qui est de la conduite d'archet, Geminiani (1751, p. 2) n'est pas moins explicite que L'Abbé, et il définit fort bien les *sons filés*, de même que Léopold Mozart (1756, pp. 102-108). L'erreur d'appréciation vient probablement d'une certaine gaucherie dans la rédaction de l'Abbé ; lorsque ce dernier écrit : « Filer un son, c'est le soûtenir un certain tems au même degré de force. Pour enfler et diminuer le même son, il faut », etc. ... En réalité, filer un son consiste précisément à « le faire passer graduellement par toutes les nuances d'intensité du *piano* au *forte* et inversement » (Michel Brenet, *Dictionnaire de musique*). Léopold Mozart pousse plus loin que lui l'analyse des difficultés que présente la double corde (pp. 154, 163, 179 à 192), et traite brièvement du *pizzicato* (p. 51) dont L'Abbé ne s'occupe pas.

Par contre, L'Abbé accorde une place à la demi-position, sans lui donner son nom actuel, mais en doigtant avec précision la gamme de *sol dièse majeur* (p. 5) ; il est plus précis que ses devanciers dans l'étude des ornements, du *staccato*, de la variété d'archet dont il donne, dans ses exemples de préludes, un échantillonnage impressionnant. M. Wirsta note à juste titre l'intérêt du parallèle que L'Abbé établit entre l'art du violon et la technique vocale.

Un détail chronologique à rectifier dans la préface : l'archet qu'emploient L'Abbé et ses contemporains n'est plus à crémaillère. Elle a disparu à la fin du XVIIe siècle pour faire place à une vis de hausse de même principe que celle d'aujourd'hui.

M. Wirsta complète son Introduction par une très utile liste de 37 ouvrages pédagogiques antérieurs à 1761, à commencer par les traités de Hans Gerle (1532) et Philibert Jambe de Fer (1556). Voici quelques autres titres, relevés au hasard de mes lectures :

Francesco Rognoni, (Lo) *Scolaro per imparar a suonar del violoni*, cité s. d. par Ed. Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, I, 1867, p. 28. Gerber, in *Neues hist. biographisches Lexicon*, III, p. 902, mentionne, de Francesco Rognone Taegio : *Aggiunta del Scolare di violino*, Milano 1614.

Don Agustin da Cruz, *Lyra de Arco*, ou *Arte de tanger Rebeca*, Lisbonne 1639 (Bibliothèque Nationale de Madrid).

Dean, *The Compleat Tutor for the Violin*, London 1707, signalé par A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth centuries*, p. 34. Un ouvrage de même titre, mais anonyme, publié chez Walsh (1re partie en 1717, 3e partie en 1719) est signalé par W. C. Smith, *A bibliography of the musical works published by John Walsh*, London 1948.

(Anonyme), *The Violin Master improved* (en 3 livres), London 1711, signalé par Frank Kidson, *Handel's Publishers*, in *Musical Quarterly*, N. Y. juillet 1920.

(Anonyme) *The Art of playing on the violin with a new scale showing how to stop every note*, etc... London, T. Cobb and J. Simpson, c. 1720, in Heron Allen, *De Fidiculis Bibliographia*, n° 713.

Pour les *Rudimenta panduristae* attribués à G. C. Wagenseil, un catalogue

de Liepmannsohn (cat. 209, de 1924) en mentionnait une édition de 1751 et une autre de 1754.

Marc PINCHERLE.

Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Begründet von Maximilian ZENGER, vorgelegt von Otto Erich DEUTSCH. — Kassel-Bâle-Londres-New York, Bärenreiter, 1961. In-fol., XXVI-404 p. (*W. A. Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X : Supplement).

Après Schiedermair, E. Engel, R. Bory et d'autres, voici un luxueux album qui constitue un nouveau « Mozart par l'image ». Commencé par M. Zenger, médecin de Münich et amateur passionné, il a été achevé et mis au point par O. E. Deutsch, dont on ne compte plus les services rendus à la musicologie dans le domaine des corpus documentaires et des instruments de travail.

Dans un champ aussi exploré que celui de l'iconographie mozartienne, on ne pouvait attendre des découvertes très sensationnelles, mais un examen minutieux autant qu'impitoyable des problèmes d'authenticité, d'attribution, de datation, auquel invitait d'ailleurs les expositions réalisées pour le centenaire du compositeur à Vienne, Londres, Milan et Paris. Des 1.500 photos ainsi réunies (et déposées aujourd'hui au Mozarteum) l'éditeur a retenu 659 : portraits, vues ou plans, pages de titre, affiches et maquettes, lettres, les reproductions des mss. musicaux étant réservés pour un volume spécial. Ce travail a été magistralement mené. On peut toutefois se demander si c'est un besoin de nouveauté qui a motivé le choix de certaines gravures ne donnant qu'une image conventionnelle des personnages, de préférence à des œuvres plus originales et personnelles (par ex. pour Grétry, Haydn, Noverre, Louis XV, Voltaire, le duc de Guines, etc.). Des notes en fin de volume, outre une ample introduction, apportent, en allemand et en anglais, les justifications et références essentielles.

O. E. Deutsch s'est montré à juste titre plus sévère que ses prédécesseurs dans les questions d'authenticité et l'on trouvera dans l'annexe des « refusés » plus d'une œuvre que R. Bory avait cru devoir accepter il y a à peine plus de dix ans. Comme en 1956 dans un chapitre du *Mozart Companion*, il ne consent à retenir que douze représentations assurément authentiques de Mozart. Je ne vois cependant pas la raison qui l'a poussé (p. 297) à suspecter le groupe de Carmontelle dans la version sans Nannerl, qui appartient à M. Fauchier-Delavigne.

Il ne parait pas indispensable d'augmenter la galerie des faux portraits — plus de 50 ici reproduits en petit format. La liste en restera sans doute toujours ouverte, aussi longtemps du moins que durera le « culte » mozartien. Mais je voudrais seulement mettre en garde les visiteurs de deux musées à Grenoble et à Montpellier contre des étiquettes abusives, qui ne sont pas mentionnées ici. A Grenoble il s'agit d'un dessin à la mine de plomb aquarellé ayant appartenu à la collection Léonce Mesnard et qui rappelle d'assez près le faux Mozart de J. B. Greuze (N° 612). A Montpellier c'est une toile de petites dimensions appartenant à la collection d'Albenas et qui est dûe à un peintre local, Etienne Loys. Tous deux doivent être classés parmi les faux les plus authentiques.

Au dossier des « reliques » il conviendrait d'ajouter un encrier d'argent, acquis à Milan en 1948 par M. Jacques Chartier à la vente de la collection

A. Vonwiller. Ce banquier suisse le tenait de la veuve de Giorgio Mylius, ami de Karl Mozart, mort à Milan en 1859. Mais à quoi bon grossir un dossier de pièces qui relèvent de l'antiquariat et non de la musicologie. De ce point de vue sachons gré aux éditeurs de ne pas être allés jusqu'aux mèches de cheveux, dont une touffe, donnée par le deuxième fils de W. A. à Aloys Fuchs en 1839, a passé en vente publique à Paris il y a quelques semaines !

François LESURE.

Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 35 : **Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Köln,** zum 70. Geburtstag von Paul Mies... hrsg. von Karl Gustav Fellerer, 1959. — Heft 36 : **Musik im niederländisch-niederdeutschen Raum...** hrsg. von Karl Gustav Fellerer, 1960. — Heft 37 : **Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Duisburg.** 1960. — Köln, A. Volk-Verlag, 3 vol. in-8° de 80, 63 et 167 p.

Les mélanges Paul Mies rassemblent trois articles consacrés à l'histoire de la musique rhénane. Le premier, par H. Hüschen, retrace la vie de Erycius Puteanus (Jean de Putte) et donne une description de son traité *Modulata Pallas* et de ses rééditions. Dans le second W. Kahl publie la correspondance de Max Bruch relative à la première représentation de son oratorio *Achilleus* à Bonn en 1885. Enfin, une bibliographie de l'histoire musicale de Cologne rédigée par P. Mies lui-même et par K. W. Niemöller termine cet ouvrage. Cette bibliographie est bien conçue et réalisée avec soin.

Les communications lues au congrès de la Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte de 1959 à Kalkar témoignent de la vitalité des études d'histoire locale dans les Pays rhénans. Une première communication de K. Dreimüller tente de faire le point à ce sujet et propose un vaste plan de travail, qui est d'ailleurs partiellement en cours de réalisation. La communication de H. Wiens sur la musique dans le duché de Clèves complète l'étude du même auteur parue en 1959 sur le même sujet comme tome 32, des Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. M. A. Vente a fourni un excellent article sur le rôle des organiers rhénans des XVe et XVIe siècles. L'art de registrer à l'orgue au temps de Sweelinck fait l'objet d'une étude de H. Klotz prenant pour point de départ l'orgue de la Oude kerk d'Amsterdam et celui de Saint-Gervais et Saint-Protais de Gisors. E. Klusen a cherché à établir quels avaient pu être les contacts entre folklores musicaux néerlandais et allemands. Enfin, le volume se termine par une étude de H. Blommen sur les rapports entre chorales hollandaises et rhénanes (allemandes) au XIXe siècle, et en particulier à l'occasion des festivals de Clève et de Arnheim.

Les actes du congrès de la Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte qui s'est tenu en 1958 à Duisbourg ont paru avec un certain retard. Certaines des communications lues alors ont subi, semble-t-il, des remaniements destinés à leur donner plus d'ampleur. La communication de F. Meyer-Tödten traite de la vie musicale de Duisbourg aux XIXe et XIXe siècles. Celle de K. Dreimüller est consacrée au facteur Georg Stahlhuth et à ses orgues rhénanes, en particulier à celles qu'il construisit en 1883 pour l'église Saint-Joseph de Duisbourg. Les liens qui unissent la ville de Duisbourg à Julius Weissmann et à ses œuvres sont nombreux ; c'est l'histoire de ces rapports que relate O. C. A. zur Nedden. La dernière communication, la plus développée, est celle de W. Falcke sur Max Reger et Duisbourg.

L'amitié de Reger et de A. Lentz, les concerts que Duisbourg consacra aux œuvres de Reger, la mort du compositeur y sont évoqués. De nombreuses lettres de Reger complètent cette étude.

Simone WALLON.

— *Ibid.*, Heft 44, *Musik in Raume Remscheid*, hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Köln, Arno Volk, 1960. In-8°, 82 p.

Cette publication du « Centre d'études sur l'histoire de la musique du pays rhénan » contient les communications lues, à son congrès de Remscheid, le 25-6-1960, congrès consacré aux passé et présent musicaux de cette ville et de ses environs. L'étude de Felix Oberborbeck *(Remscheids Musikleben von* 1918 *bis* 1960, pp. 7-15) est un aperçu général fort intéressant sur les 40 dernières années de l'activité musicale à R. où *L'histoire du soldat* de Stravinsky fut donnée dès 1918, la *Femme sans ombre* de R. Strauss et *Gianni Schicchi* de Puccini en 1919. La bilan artistique de « l'âge d'or » (années 1918-33) paraît, par ailleurs, très positif de tout point de vue. Bert Voss consacre une étude très nourrie aux orphéons du pays (*Das Männerchorwesen im Raume Remscheid in Vergangenheit und Gegenwart*, pp. 16-24), berceau des chœurs d'hommes allemands (le premier en remonte à 1801 !). Hans Schrader rend un hommage justifiée à la chapelle luthérienne de R. (*Die Remscheider Kantorei 1945-1960, ihr Werden, Wirken, Wesen*, pp. 25-36), premier ensemble allemand qui a pu se faire applaudir à l'étranger depuis la dernière guerre, et qui, après être parti de zéro en 1945, est arrivé à des résultats étonnants 15 ans plus tard. Le trop bref article de Wilhelm Twittenhoff consacré au Centre d'éducation musicale de R. (*Die musische Bildungsstätte Remscheid*, pp. 37-40) compare cette institution privée subventionnée par le Gouvernement régional à celle qui fonctionnait, 30 ans plus tôt, à Francfort-sur-Oder ; nous aurions préféré qu'il insistât davantage sur l'emploi du temps des élèves et l'aspect méthodique de l'enseignement. L'étude d'Ursula Bäcker (*Die « Singende und klingende Berge » vom Jahre 1697*, pp. 41-47, avec notice bibliographique), seule contribution historique proprement dite du cahier, analyse le livre de chants rituels à l'usage des assemblées luthériennes de Franz Vogt, pasteur de Lennep, troisième recueil de ce genre, dans l'ordre chronologique, du pays rhénan. Enfin, l'excellente étude de Wolfgang Bunte (*Orgel und Glocken in Lennep, Lüttringhausen und Remscheid*, pp. 48-82) passe en revue toutes les orgues (en nombrec de 20) et cloches (19) des trois principales agglomérations de la région, avec leurs caractéristiques.

J. GERGELY.

András SZÖLLÖSY. — **Arthur Honegger.** Budapest, Gondolat, 1960. In-8°, 370 p.

« Cinq ans ont passé depuis la mort de Honegger. Cinq ans est une période considérable dans la vie d'un artiste créateur. La vie elle-même change sa forme entre temps, tout comme le goût, et le public n'en retiendra que ce qui est au dessus des changements de la mode et du goût. Combien peu nombreux sont ceux à qui leur œuvre toute entière a survécu — Honegger compte parmi ceux-là. Ce n'est que maintenant que l'ensemble de ses compositions commence à devenir populaire chez nous comme à l'étranger.

Aucun résumé synthétique n'a encore été publié, en langue hongroise, sur ses œuvres et peu de chose dans les autres pays. Ce livre tend à combler cette lacune dans la limite des cadres qui nous ont été imposés. Il veut tracer le portrait de Honegger sur la base des grands oratorios, des œuvres symphoniques de la musique de chambre... »

C'est ainsi que l'auteur définit le but de son excellent ouvrage que nous n'hésitons gas à qualifier de monographie, bien qu'il n'ait rien de commun avec les livres consacrés à un maître ou à une école, qu'on désigne généralement sous ce nom. On n'y trouve rien, non plus, du plan quasi conventionnel des monographies musicales où la vie, l'œuvre et l'importance historique du maître en cause sont traitées à part. L'ouvrage de Szöllösy est indivisible, puisqu'il ne traite qu'un seul sujet : l'évolution artistique d'Arthur Honegger à travers son écriture personnelle et en fonction de son milieu artistique. Ce n'est donc pas une biographie au sens propre du mot, mais, puisque les œuvres de notre maître y sont analysées dans l'ordre chronologique, il fait fonction de biographie en même temps. Tous les détails essentiels concernant la carrière et les compositions de Honegger s'y retrouvent et chacun à sa vraie place. Si la justesse et l'abondance de la documentation de M. Szöllösy provoque l'étonnement bien justifié du lecteur averti, ceci est dû, avant tout, au fait que cette monographie, la plus méthodique des ouvrages publiés sur Honegger, est l'œuvre d'un musicologue hongrois, et qui, de plus, est de 29 ans plus jeune que Honegger. Si nos renseignements sont exacts. le premier voyage de Szöllösy à Paris date de l'été 1957, près de deux ans après la mort de Honegger ; personnellement il n'a donc pas pu le connaître. Le portrait qu'il dresse de lui est plus impersonnel, peut-être, mais certainement pas moins vivant, ni moins réel que les témoignages écrits des amis et contemporains, témoignages dont il se sert abondemment, mais auxquels il substitue, davantage encore, ceux de la musique écrite par Honegger. Compositeur lui-même, il l'analyse pour en tirer des conclusions à l'usage des gens du métier ; musicologue à la méthode serrée, il classe, compare les œuvres entre elles et avec celles des grands contemporains, examine leurs sources d'inspiration et les rapports qu'on peut établir entre les principales tendances artistiques de son temps. Il consacre une attention particulière au Groupe des Six, surtout à son activité dans les premières années,ce qui rend son ouvrage doublement utile pour le lecteur hongrois. Certes, nous aurions préféré qu'il insiste davantage sur ce dernier aspect de l'art de Honegger et recherche, au delà des rapports personnels, ce qui le lie aux grands courants artistiques et spirituels de son temps, comme l'impressionnisme ou le dodécaphonisme, et ce qui l'en sépare. Mais, encore une fois, ce livre a été fait pour les lecteurs hongrois.

Fait curieux : l'ouvrage, publié en 3.500 exemplaires, a paru dans une collection de « vulgarisation ». N'y a-t-il pas contradiction entre le caractère technique de son contenu et l'objet de sa diffusion ? Car, malgré la clarté et les qualités littéraires de l'ouvrage nous craignons que son succès en Hongrie soit assez limité, par le simple fait que les compositions de Honegger y sont encore peu connues. Mais cette crainte n'est-elle pas, en même temps, un hommage à l'éditeur qui, dans cette série de « vulgarisation » a déjà publié des ouvrages de valeur scientifique, comme le *Brahms* de A. Molnár, le *Domenico Scarlatti* de J. Kárpáti ou le *Debussy* de Gy. Króo ?

Compositeur, universitaire et homme de lettres, ancien élève à la fois (comme Kodály) de l'Académie F. Liszt et du Collège Eötvös (équivalent

hongrois de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm), András Szöllösy, par son *Zoltán Kodály* (thèse de doctorat, 1943) et ses études bibliographiques était connu jusqu'ici comme spécialiste et esthéticien de l'école hongroise contemporaine. Sa carrière et son orientation ne sont pas sans analogie avec celles d'Antal Molnár, le premier qui ait consacré à Honegger une étude en hongrois, et à qui, par ailleurs, l'ouvrage est dédié.

La conclusion qui se dégage de l'activité de ces deux musiciens et théoricien hongrois appartenant à deux générations différentes pourrait être formulée ainsi : si les sources de la musique hongroise se trouvent, pour la plupart, à l'Est, son champ d'action se déplace vers l'Ouest, qu'on le veuille ou non. Car aujourd'hui on ne peut plus être véritablement Hongrois sans être attaché à la totalité des problèmes européens.

Jean GERGELY.

Antal MOLNÁR. — **Iràsok a zenéröl** (Ecrits sur la musique publiés et annotés par Ferenc Bónis). Budapest, Zenemükiadó éd., 1961. Gr. in-8°, 282 p.

Né en 1890, Antal Molnár fit ses études musicales à l'Académie qui porte aujourd'hui le nom de Liszt. Il débuta, comme alto, dans le célèbre quatuor Waldbauer-Kerpely si réputé pour la diffusion de la jeune musique hongroise ; ses débuts de compositeur étaient des plus prometteurs. Ses compositions furent jouées, appréciées, éditées et remportèrent de nombreuses récompenses. Et malgré ses succès si riches en promesses il s'arrête à mi-chemin, composera de moins en moins à partir d'un certain âge et donnera une toute autre orientation à sa carrière pourtant si naturellement axée sur la composition. Pourquoi ? C'est lui-même qui en donne la réponse dans la préface du présent volume : « l'une des principales raisons en était la reconnaissance que Bartók et Kodály — chacun à sa manière — faisaient mieux que moi. Bien souvent j'avais le sentiment que tout ce que j'aurais voulu révéler par les sons était déjà écrit par eux. » Il a ainsi préféré la place effacée du théoricien de la musique que représentaient ses deux amis à celle d'un compositeur qui suit ses propres lois. Choix herculéen où le chemin et la volonté n'en furent pas moins héroïques. Depuis la parution de son premier écrit jusqu'à nos jours plus de 50 ans sont passés ; un demi-siècle bien rempli (dans la liste de l'œuvre littéraire d'Antal Molnár publiée, en appendice, dans le volume nous avons compté non moins de 142 écrits publiés sous formes de volumes séparés, d'articles, d'études et de tirés à part) qui représente un travail et un progrès ininterrompus. Ouvrages scientifiques et didactiques, livres de vulgarisation et critiques musicales jalonnent le chemin de Molnár à qui la musique hongroise d'aujourd'hui doit tant. Fait important : qu'il leur parle de leur propre musique ancienne ou moderne ou de la musique « occidentale », il s'adresse presque toujours à des lecteurs hongrois (dans la liste sus-mentionnée 8 articles ou études ont paru seulement dans des revues allemandes, françaises, anglaises ou portugaises). Professeur de théorie, à partir de 1919, à l'Académie F. Liszt, Molnár a souvent été amené à examiner et réexaminer l'ensemble des problèmes de la musique européenne, examens auxquels, par ses connaissances encyclopédiques quasi uniques, il était tout désigné. Membre actif de la SIMC, depuis sa fondation jusqu'au lendemain de la dernière guerre, il était au courant de tout ce qui se passait dans la musique contemporaine, sur le plan international, comme en Hongrie. Autre fait caractéristique qui se

révèle à la lecture de ce volume : il ne se répète jamais, même quand, dans l'immensité de son œuvre, il lui arrive de traiter deux fois le même sujet.

Le choix des écrits nous paraît assez heureux dans l'ensemble. Nous avions la joie de retrouver, dans le volume, le texte intégral de la première monographie consacrée à Kodály (1936) avec tous les exemples musicaux de même que l'étude sur le *Château de Barbe-bleue de Bartók* paru dans le Zenei Szemle en 1918 (J. Demény en a déjà publié récemment deux chapitres dans les Zenetudományi Tanulmányok, VIII), *Notes sur les compositions pour piano de Bartók* (conférences jusqu'ici inédites à la Radiodiffusion hongroise en 1955-56), *Béla Bartók, l'homme* (1955) portrait d'une étonnante vivacité basé de souvenirs personnels et nombreux autres articles et compte-rendus liés, pour la plupart, à des événements mémorables. Mais il y a aussi des lacunes. De notre part nous aurions aimé voir figurer dans cette première partie consacrée à la Hongrie d'autres études également, comme *La musique tsigane est-elle hongroise* ? (1937) remarquable pour sa méthode scientifique.

La partie consacrée aux figures et problèmes de la musique internationale est plus ecléctique que la première et contient de nombreux inédits : *Beethoven vu de nos jours* (échantillon étonnant d'un ouvrage en mss) ; *Mendelssohn* (conférence à la Radio) ; *Berlioz et Liszt* (remarquable pour son esprit dialectique, pour sa subjectivité et pour ses jugements quelque peu exagérés, mais toujours dans le bon sens) ; *La personnalité de Chopin* (lu au Congrès de Varsovie en 1960) ; *L'amitié de Liszt et de Wagner, Schumann, Wagner, Brahms, Verdi, Debussy* que nous admirions pour l'originalité souvent éblouissante de leurs observations (elles font parfois l'effet d'une révélation), pour leur verve, leur langage et ce je ne sais quoi de poignant qui est propre à l'esprit de Molnár. Enfin, trois rééditions : *Don Giovanni de Mozart* (1932, l'une des meilleurs analyse de l'œuvre), *Schubert* (1954) et *Les principes esthétiques de Liszt* (1936).

Malheureusement, à la fin du volume, nos impressions favorables se sont changées en déception en lisant (p. 277) la liste des ouvrages inédits de Molnár, parmi lesquels figurent, entre autres, *L'histoire de la musique de 1750 à 1914* en 5 volumes, *Genèse de la nouvelle musique hongroise*, une *Acoustique* et une *Esthétique musicale*, la biographie romancée de *Boèce*, un *Dictionnaire de la musique* et des *Mémoires* en 2 vol., ouvrages par rapport desquels l'importance des écrits publiés ou réédités dans ce volume nous paraît secondaire (excepté la monographie sur Kodály peut-être). Pourquoi fallait-il se contenter de *Mélanges* hétérogènes qui, dans l'œuvre de Molnár, ne représentent que des études mineures ? Et quelle était l'intention exacte de l'éditeur en publiant ce volume ? S'il voulait donner une idée générale sur l'activité littéraire et esthétique de Molnár, il n'y est pas parvenu. Mais si, par contre, il voulait en rendre au Maître déjà septagénaire un hommage bien mérité, nous ne pouvons qu'à nous y associer tout en regrettant que cet hommage soit si tardif et si fragmentaire.

Jean Gergely.

Hugo Riemann. — **Riemann Musik-Lexikon.** Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden, herausgegeben von Willibald Gurlitt. Personenteil. — Mainz, B. Schott's Söhne, 1959-1961. 2 vol. in-4°, xv-986 et xv-976 p.

Il est curieux de constater combien les encyclopédies musicales se sont

multipliées depuis une quinzaine d'années. Les anciennes ont été souvent rééditées ; de nouvelles ont vu le jour. Les unes étant plutôt destinées au grand public ou au public cultivé, telles, en France, l'*Encyclopédie* éditée chez Fasquelle ou le *Larousse de la musique* de N. Dufourcq ; les autres, beaucoup plus développées, s'adressant plus particulièrement aux spécialistes, comme le Grove ou *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ou même l'encyclopédie de Pena, Anglès et Querol. Une troisième catégorie (le Moser ou le Thompson par exemple) pourrait être considérée comme intermédiaire. — Le dictionnaire encyclopédique de H. Riemann, dont la 1re édition remonte à 1882, était le seul des grands ouvrages de cette espèce à n'avoir pas été réédité après la guerre. La 12e édition allemande de 1939 n'avait pas dépassé les premiers cahiers, et, jusqu'ici, on continuait à se servir de l'édition allemande de 1929 en 2 volumes, publiée par A. Einstein, ou de l'édition française de 1931 publiée sous la direction d'A. Schaeffner et précieuse par ses articles originaux sur la musique et les musiciens français.

La présente 12e édition allemande est l'œuvre d'une équipe animée par G. Birkner, C. Stroux et R. Damann, sous la direction de W. Gurlitt. L'ouvrage initial a été profondément remanié. Afin de le rendre plus accessible, il a été divisé en deux parties, l'une biographique (en 2 volumes), l'autre technique (1 volume prévu). Seuls les deux premiers volumes ont paru. Cette édition s'est enrichie d'un grand nombre d'articles nouveaux, venus parfois en remplacer d'autres, dont l'intérêt avait diminué. C'est ainsi qu'on y trouve pour la première fois les principaux trouvères et troubadours, de nombreuses maisons d'édition musicales ou de marques de disques, la plupart des grands virtuoses et chefs d'orchestre contemporains (même vivants). Les articles concernant les musicologues et même les critiques musicaux actuels ont été multipliés. Y figurent également les grands ordres monastiques : Bénédictins, Dominicains, Franciscains, Jésuites. La plupart des articles sont accompagnés de bibliographie. Le cas échéant, lorsqu'il s'agit de compositeurs ou de théoriciens de la musique de quelque importance, une sélection des rééditions de leurs œuvres est ajoutée à la liste de ces œuvres. Les bibliographies sont à jour et témoignent d'un soigneux dépouillement des principaux périodiques musicologiques ; en outre, elles tiennent compte des travaux de tous pays. Les thèses dactylographiées y sont signalées. On regrettera cependant que les rédacteurs se soient réservé le droit de ne pas citer les articles d'une encyclopédie de l'importance de MGG sous le nom de leurs auteurs respectifs, sauf de rares exceptions. Les articles du Riemann actuel, eux, sont en général rédigés anonymement à l'exception de quelques-uns, qui ont été confiés à des spécialistes.

Comme dans tous les ouvrages de cette sorte et malgré le sérieux avec lequel il a été rédigé, on peut relever quelques erreurs ou maladresses, des mots sautés, comme dans l'article Pirro, col. 413, ligne 25 où il faudrait compléter « den Katalog *einer Ausstellung* der Bibliothèque nationale », ou dans l'article Rameau, col. 462, 10e ligne à partir du bas : « L'orgue *et les* organistes en Bourgogne » ; des anomalies de classement : Lalande qu'il faut chercher à Delalande ; des omissions importantes : A. Schaeffner, par exemple ; des inégalités de traitement peu justifiables : un Henri Dumont, n'a droit qu'à 18 lignes, alors qu'un Max Kalbeck a toute une colonne ; Roland de Lassus reste en dessous de Francesco Landini ou de Philippe de Vitry, et là où Eitner n'a qu'à peine une colonne, Fétis en a cinq. Certains articles, comme celui de Lalande, sont d'une étonnante brièveté. En revanche,

on ne peut qu'admirer les articles consacrés aux « grands » compositeurs Bach, Beethoven, Gluck, Mozart : l'essentiel y est dit avec un souci de clarté exemplaire, et les problèmes que posaient de tels articles ont été résolus ici avec une rare élégance.

Enfin, le chercheur appréciera tout particulièrement la typographie aérée de l'ouvrage où deux types de caractères différents (pouvant faire appel à l'italique) suffisent, grâce à des espacements judicieux, à rendre clair ce qui aurait pu n'être qu'un amas de signes indigeste.

Ainsi, le nouveau Riemann allemand constitue-t-il un instrument de travail de premier ordre où les données nouvelles de la musicologie de ces dernières années ont été utilisées au maximum. Pourtant il est permis de regretter que la substance des articles originaux du Riemann français n'aient pas été reprise dans cette nouvelle édition allemande de façon plus systématique. Le Riemann français garde donc une partie de sa valeur, bien qu'étant dépassé par certains côtés. La présente édition allemande, lorsqu'elle sera complétée par le dictionnaire des notions et termes musicaux, mettra à la disposition des chercheurs un ensemble de renseignements, de notions, de références qui la rendront extrêmement précieuse.

Simone Wallon.

W. J. Smith. — **A Dictionary of Musical Terms — Un Dictionnaire des Termes Musicaux — Un Dizionario dei Termini Musicali — Ein Wörterbuch der musicalischen Ausdrücke.** London, Hutchinson & Co., 1961, In-8°, xix-193 p.

Un dictionnaire musical technique doit être obligatoirement polyglotte, pour peu qu'il prenne en considération l'histoire des termes qu'il contient. Le titre de la première édition de celui de Brossard est bien illustratif à cet égard : *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de musiques...* Même de nos jours, plus d'un ouvrage musical théorique rédigé dans une seule langue dit contenir maint et maint mot étranger. Dans beaucoup de dictionnaires, d'autre part, chaque vedette importante est accompagnée de son équivalent en d'autres langues ; tel, pour ne citer qu'un exemple espagnol, le *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell (Barcelona, 1894 ; je connais la 4e éd., Barcelona, Torres Oriol, s. d.). On n'a pas assez remarqué que, tant pour les termes de musique que pour tous les autres mots de la langue castillane, l'*Enciclopedia Espasa* fait précéder ses définitions par une série d'équivalences assez nombreuses ; voici un exemple, pris au hasard :

Corchea. F[rancés]. Croche. It[aliano]. Croma. In[glés]. Quaver. A[lemán]. Achtelnote. P[ortugués]. Colchẽa. E[speranto]. Okonanoto.

Mr. Smith nous propose dans son livre quelque chose de bien plus simple : il s'agit d'une liste de mots, qu'on suppose communs et clairs et qui ne comportent aucune définition, disposée en quatre colonnes : anglais et français sur les pages paires, italien et allemand sur les pages impaires (les pages 30-37, consacrées à l'orgue de Bach à la Thomaskirche de Leipzig, à celui de Franck à Sainte-Clotilde, à l'organo elettrico « Mascioni » de Saint Francesco de Fiesole et à un orgue anglais de 1935, ne contiennent que les noms des registres et des combinaisons dans leur langue originale). L'idée de centrer l'intérêt d'un ouvrage lexicologique sur le côté équivalences

n'est pas neuve, et je ne crois pas inutile de dresser une liste des ouvrages similaires que j'ai pu manier [1].

Edelmiro MAYER, *El Intérprete musical*, Buenos Aires, J. Peuser, 1888.

Ouvrage important, qui manque dans la bibliographie de Coover. Une première série donne les vedettes en espagnol, avec équivalence française, italienne, anglaise et allemande, et définition espagnole. Quatre autres séries alphabétiques, une pour chaque langue, donnent seulement la traduction espagnole de chaque terme.

Paul ROUGNON, *Dict. musical des locutions étrangères. (Italiennes, Allemandes, etc.)*.

Coover cite la le. éd. (Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1896), et la 2e (Paris, Delagrave, 1910). Je connais une autre (Paris, Delagrave, 1921), ainsi qu'une « Nouvelle éd. revue et corrigée » (Paris, Delagrave, 1933). Dans cette dernière, un ordre alphabétique général est suivi par les « Phrases italiennes et allemandes composées de trois mots et plus », des « Mots italiens et latins devenus français par l'usage » et d'un Supplément.

Tom S. WOTTOM, *A Dict. of foreign musical terms and Handbook of orchestral instruments*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

Une seule série alphabétique groupe les mots anglais, français, allemands, grecs, italiens, latins et espagnols.

J. B. FERREIRA da SILVA. *Vocabulário musical*, Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & C.), 1921.

« Contendo, por ordem alfabética, cerca de doze mil palavras e frases alemãs, arabes, espanholas, francesas, gregas, hebraicas, italianas e latinas, » suivie chacune de sa traduction portugaise. Dans l'ex. que je possède, l'auteur a ajouté à la liste « inglesas », mot oublié qui se retrouve, en effet, dans la liste d'abbréviations.

René VANNES, *Essai de terminologie musicale*, (s. l.,), 1925.

Les mots italiens, espagnol, portugais, français, anglais, allemands latins et grecs sont « disposés en un alphabet unique » avec leurs correspondances ou avec un renvoi, sans définition.

Antonio SARDÁ, *Léxico tecnológico musical en varios idiomas*, Madrid, Unión Musical Española (Antes Casa Dotesio), [c. 1929].

Une série alphabétique unique groupe les mots espagnols (suivis de leurs correspondances et de leur définition) et les mots allemands, catalans, français, anglais, italiens, portugais, etc., suivis de leur traduction espagnole.

J. MÜLLER-BLATTAU, *Taschenlexicon der Fremd- und Fachwörter der Musik*, Berlin, Max Hesse, [c. 1951].

Dictionnaire de poche, avec alphabet unique.

The Academy of the Hebrew Language. Specialized Dictionaries. I. *Dict.*

---

1. Dans son excellent chapitre du *Précis de musicologie*, Mlle Simone Wallon se défend de faire une énumération exhaustive, et consigne les lexiques de Vannes, Sardà, T. Baker et Müller-Blattau. Le second et le troisième manquent aux collections de la B.N. et du Conservatoire ; les derniers ouvrages de ma liste sont postérieurs au *Précis*.

of musical terms. Hebrew — Italian — English — French — German. Jerusalem, 5715/1955.

Partie occidentale : Index alphabétique général avec renvoi numérique pp. I-CXIV. Partie orientale : Introduction ; texte à deux colonnes, avec termes hébreux numérotés par page, et les correspondances groupées dans la colonne de gauche, pp. 1-174.

W. E. CLASSON, *Elsevier Dict. de Cinéma, Son et Musique en six langues*, Amsterdam-London-New York-Princeton, Elsevier Publishing Co. ; Paris, Dunod, 1956.

Les pp. paires contiennent : n°. du terme ; liste alphabétique anglo-américaine ; « subject » (cinéma, musique, etc.) ; définition anglaise. Les pp. impaires, divisées en 6 colonnes, donnent les correspondances française, espagnole, italienne, néerlandaise et allemande de chaque mot, et répètent le n°, qui sert de renvoi pour les index de chaque langue.

Bien entendu, il n'est pas question ici ni des ouvrages simplement bilingues, ni des dictionnaires spécialisés (instruments, danses, etc.) [1].

Mr. Smith préfère le classement thématique à l'ordre alphabétique simple, ce qui complique toute recherche et n'épargne pas les répétitions. *Choir*, par exemple, donné aux pp. 60-61, reparaît aux pp. 66-67 (dans cette dernière, *Sängerchor* remplace *Chor*) ; et dans la même pp. 60-61, *Chorus* — dont le sens premier est 'refrain' — reçoit les mêmes équivalences que *Choir*. Celui-ci, par contre, reste sans traduire dans le vocabulaire de l'orgue (pp. 36-37 ; cf. toutefois *Choir organ*, pp. 42-43). Le classement des termes à l'intérieur de chaque section n'est pas sans agréments : la dernière page du vocabulaire relatif à la *Forme musicale* renferme, dans cet ordre même, « Style — Flourish of Trumpets — Incidental music — Procession — Vaudeville » (pp. 124-125). Laissant de côté certaines traductions (angl. « Procession » = franç. « Le cortège » ; angl. « Incidental music » = franç. « la musique pour

---

1. La bibliographie de James B. Coover (*Music Lexicography*, Denver Colorado), Bibliographical Center for Research, Rocky Mountain Region, 1958) donne deux autres ouvrages polyglottes :

Hugh Archibald, Clarke, *Pronouncing Dict. of musical terms... English vocabulary with equivalents in Italian, German and French...*, Philadelphia, T. Presser, c. 1896.

Francesco Berger, *Musical expressions, phrases and sentences, with their corresponding equivalents in French, German and Italian*, London, W. Reeves, [1921].

L'ouvrage de Th. Baker (*A Dictionary of musical terms...* New York, Schirmer, 1895 ; 25th. ed., 1939) ne me semble pas contenir grand nombre d'équivalences.

Quant aux lexiques bilingues, dans l'ouvrage de Coover on trouve :

FRANÇAIS-ITALIEN : *Vocabulaire* (anonyme Mayence, Schott, 1839) ; M. Vissian, *Dizionario...* (Milano, 1846) ; N. Bonura, *Terminologie...* (Paris, 1928).

ITALIEN-ALLEMAND : C. Melori : *Die fremde... Numenklatur...* (München, 1884) ; C. Pollini : *Terminologia...* (Torino, 1894) ; L. Biagioni : *Italienische Musikterminologie...* (Köln a.Rh., [1929]) ; F. Limenta, *Dizionario...* (Milano, 1940) ; V. Murzilli : *Imparo Italiano...* (Halle, 1952).

ITALIEN-ANGLAIS : L. C. Elson, *Music dictionary... and a short English-Italian vocabulary of musical words and expressions...* (Boston, 1905).

FRANÇAIS-ALLEMAND : E. Levy, *Dictionnaire de poche...* (Zürich, 1919).

une pièce » : pourquoi pas « musique de scène », qui ne fleure pas la « musique d'ameublement » ?), la dernière ligne mérite d'être rappelée :

Angl. Vaudeville — *Fr.* Le spectacle varié — *It.* Lo spettacolo di varietà — *All.* Das Singspiel, das Liederspiel.

L'absence de toute définition peut donner naissance à bien des contresens : angl. « Unisson » = franç. « à deux » (p. 6) : oui, quelquefois ; mais en général c'est bien plutôt le contraire. *Legato* et *louré* (p. 61) ne sont pas exactement la même chose, de même que *bouche fermée* et *a bassa voce* (pp. 62-63), *plain chant* et *canto dato* (pp. 62-63). Le *Flatterzunge* allemand est traduit *trémolo avec la langue* (pp. 6-7) : je connais les expressions « trémolo » (Ravel, *La Valse* ; cf. Guiraud-Busser, *Traité pratique d'instrumentation*, p. 37), « tremolo dental » et « tremolo en roulant la langue » (Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, et Milhaud, *La Création du monde*, respectivement ; cf. Koechlin, *Traité d'orchestration*, I, p. 10) ; quant à la traduction italienne, « vibrato linguale », je ne l'ai jamais entendue, tous les instrumentistes de formation italienne que je connais n'utilisant que la forme courante *frullato*. *Rest* ('silence, pause') n'est pas non plus *soupir* (p. 98) ; *cowhorn* (instrument) est loin d'être *ranz des vaches* (mélodie) ; et la pédale supérieure (*inverted pedal*, p. 110) ne répond pas au nom gracieux de « le point d'orgue renversé ». Ajoutez à ces échantillons les nombreuses coquilles (« la pavillon », p. 4 ; it. « la campane », p. 9 ; « doppio corda », p. 21 ; « dupilcateur », p. 96 : que vient-il faire dans cette galère ? ; it. « attaca » affublé de l'indication du féminin, p. 127 ; « cacophanie », mot bien grec, p. 154) et l'on pourra juger si ce dictionnaire est ou non l'ouvrage idéal que les lexicographes attendent.

Daniel DEVOTO.

Anna Harriet HEYER. — **Historical sets, collected editions and monuments of music.** A guide to their contents. — Chicago, American library association, 1957. In-fol., IV-485 p., multigraphié.

La consultation des collections monumentales de textes musicaux et des grandes éditions complètes n'allait pas, jusqu'ici, sans difficultés. Il fallait recourir soit aux dépouillements publiés par certaines maisons d'éditions tels ceux de Breitkopf und Härtel ou ceux de Bärenreiter, dont le dernier *Katalog der Musikdenkmäler und Gesamtausgaben* donne l'état des principales collections de textes et éditions complètes de tous pays ; soit aux remarquables articles de W. Schmieder, *Denkmäler der Tonkunst* et *Gesamtausgaben* publiés respectivement en 1954 et en 1955 dans l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, soit encore, pour les éditions complètes, aux dépouillements de la 4e édition du dictionnaire de Grove. Mais ces travaux étaient fragmentaires et ne pouvaient répondre qu'à une partie des questions que se posent musiciens, musicologues et bibliothécaires : où trouver une édition critique de telle œuvre musicale ? que contient telle collection de textes ? L'ouvrage de A. H. Heyer vient combler cette lacune.

L'auteur a tenu à être aussi exhaustive que possible et cite toutes les publications de textes qui lui sont connues, quelle que soit leur valeur : cette exhaustivité rend son dépouillement précieux pour le bibliothécaire. De plus, elle y a fait également figurer des rééditions isolées d'œuvres musicales en recueils, tels, par exemple les *Cent Motets du XIIIe siècle* de P. Aubry, et jusqu'à des anthologies comme celle de A. Schering : *Geschichte*

der Musik in Beispielen. Quelques grands recueils folkloriques y ont trouvé place, mais sans faire l'objet de dépouillements. Les collections et recueils apparaissent tantôt classés à leur titre s'ils résultent du travail de plusieurs éditeurs scientifiques (par exemple les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*), tantôt, s'ils sont l'œuvre d'un seul éditeur, au nom de celui-ci (par exemple la *Musica divina* de Proske). Les œuvres complètes d'un auteur figurent, bien entendu, au nom du compositeur. Le tout, titres, noms d'auteurs ou d'éditeurs et renvois est fondu en un seul alphabet qui constitue le corps de l'ouvrage. Chaque collection ou édition complète y est suivie de l'indication de son contenu dans l'ordre des tomes. Un index permet de retrouver sans peine les diverses rééditions d'une œuvre déterminée et les auteurs cités dans les différents dépouillements.

C'est là, on le voit, un excellent instrument de travail.

On pourrait cependant lui reprocher d'avoir voulu trop embrasser. N'était-il pas un peu aventureux de vouloir citer non seulement les collections et éditions complètes, mais aussi les rééditions en recueils isolés ? Comment espérer être complet dans ce domaine où seules de très grandes bibliothèques spécialisées comme le Département de la musique de la Bibliothèque nationale, disposent des dépouillements de base nécessaires ? Les risques de lacunes sont grands. C'est ainsi que A. H. Heyer ne cite aucune des rééditions de F. Gennrich ; or les *Rondeaux, Virelais und Balladen*, pour ne parler que de ce recueil, sont bien antérieurs à 1956, date limite que l'auteur s'est fixée).

En revanche, quelques collections de textes littéraires se sont glissées au milieu de ces dépouillements de textes musicaux. Il en est ainsi pour les *Subisida* des *Monumenta musicae byzantinae* et pour la 2e série des *Publications de la Société française de musicologie*.

Si l'on examine maintenant la présentation même de l'ouvrage, on remarque un certain manque de rigueur dans le choix des vedettes : une collection comme les *Monumenta monodia medii aevi* de B. Stäblein est classée à son titre, bien qu'elle soit due à un seul éditeur, alors que la *Musica divina* de Proske figure normalement à Proske. Les règles de classement habituelles n'ont pas toujours été observées : Le Bègue apparaît à Bègue, tandis que Le Jeune et La Rue sont bien classés à Le Jeune et La Rue. De même, Josquin des Prés devrait figurer à Josquin et non pas à Desprès. Certains recueils ou certaines collections ont été dotés d'un titre factice, on ne sait trop pourquoi. C'est ainsi que la collection *Masterpieces of organ music* figure au nom de la maison d'édition : *Liturgical music press, inc.* et les *Polyphonies du XIIIe siècle* d'Y. Rokseth à : *Montpellier. France. Université. Faculté de médecine. Bibliothèque. Mss. (H. 196)*. Disons tout de suite que ces variations dans le choix des vedettes ne gênent pas trop la consultation, car l'auteur a pris le soin de faire tous les renvois nécessaires.

Les dépouillements proprement dits ont été établis avec beaucoup de minutie. Là aussi, la manière de procéder varie parfois et l'on peut se demander pourquoi certains recueils comme le *Locheimer Liederbuch* (p. 176) ou le *Fundamentbuch* de Hans Buchner (p. 42) ont été dépouillés chanson par chanson, pièce par pièce, alors que les autres recueils sont, la plupart du temps, simplement cités. Notons aussi, que l'auteur traduit généralement les titres cités dans les dépouillements ; parfois, cependant, elle les donne textuellement. Consciente des difficultés qu'aurait suscité une unification rigoureuse dans ce domaine, elle a préféré livrer son travail tel quel. On peut

le regretter du point de vue catalographique. Il n'en reste pas moins que cette décision ne manquait pas de sagesse : combien de travaux n'ont pas vu le jour, parce que leur auteur recherchait une perfection inaccessible ? Or A. H. Heyer a réussi à mettre au point un excellent instrument de travail, malgré quelques légers défauts.

Parmi ceux-ci, il en est qu'il serait assez facile d'éliminer lors d'une éventuelle réédition ; ce sont les fautes de frappe (l'ouvrage est, en effet, non pas imprimé, mais multigraphié). Et malheureusement, elles sont très nombreuses. Une correction attentive aurait évité les mots mal lus, les majuscules distribuées au petit bonheur, les accords oubliés, les noms propres défigurés. Les textes en langue allemande sont particulièrement maltraités. Nous n'avons relevé que quelques-unes de ces erreurs, au hasard des titres consultés. En voici un certain nombre : p. 17 *Geisteswalt* au lieu de Geisteswelt ; p. 33 *C. E. Deutsch* au lieu de O. E. Deutsch, *Sonserrerhe* au lieu de Sonderreihe, *Beleitung* au lieu de Begleitung ; p. 35 *Biblioteca Apostica Vaticana* au lieu de Biblioteca Apostolica Vaticana ; p. 49 *è quatre... Voix* au lieu de à quatre... voix ; p. 51 *Steinhall* au lieu de Steinheil ; p. 67 *Peverage* au lieu de Pevernage ; p. 79 *Berugene* au lieu de berufene, *Bernouilli* au lieu de Bernoulli ; p. 162 *Beschlechts* au lieu de Geschlechts ; p. 186 *Kammermisik* au lieu de Kammermusik ; p. 216 Sixtième Sonate au lieu de Sixième Sonate : *Jullien Giles*, au lieu de *Jullien Gilles* ; p. 313 *Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung* au lieu de herausgegeben im Auftrage des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung ; etc.

D'autres erreurs font partie de celles qu'un pareil ouvrage ne sait malheureusement pas toujours éviter. Citons en quelques-unes. Les *Chefs d'œuvres classiques de l'opéra français* n'ont pas été édités initialement par Breitkopf et Härtel mais par Théodore Michaëlis à Paris ; ne sont-ils d'ailleurs pas connus sous le nom de Collection Michealis ? *La Chanson populaire* de J.-B. Weckerlin n'est pas un recueil, mais une étude et ne devrait donc pas se trouver ici. La collection *Das Chorwerk*, arrêtée ici au t. 52 en 1938 a repris après la guerre, et avant 1956. Le t. 3 de *Musiques françaises* publie des œuvres d'Esprit-Philippe Chédeville, et non de Pierre, qui n'a jamais composé. Certaines collections n'apparaissent que sous forme de renvois ; ainsi, par exemple, la *Collezione di trattati e musiche antiche*. En effet, tous les tomes de ces collections ne sont pas consacrés à la publication d'œuvres musicales, et l'auteur a simplement cité ceux qui l'étaient au nom de leur éditeur scientifique. Peut-être eût-il été cependant plus utile de les grouper au titre de la collection, dont on aurait eu ainsi l'état ; les éditeurs de chaque volume n'auraient alors figuré que sous forme de renvois.

Comme il arrive souvent dans de pareils travaux, il manque à cet ouvrage quelques collections, certaines fort importantes, dont on aurait aimé avoir également le dépouillement : *Alte Musik für Gitarre, Archives de la tradition basque, Das Musikwerk, L'Organiste liturgique, Orgue et liturgie*. Il n'en reste pas moins que le nombre des collections et éditions dépouillées est très grand. A. H. Heyer nous a donné un instrument de travail dont aucune bibliothèque musicale ne pourra plus se passer. La richesse de son index facilitera le travail tant des chercheurs et des bibliothécaires que des exécutants. Des suppléments ont été prévus. Mais plutôt que de multiplier ainsi les alphabets, il faut souhaiter que l'auteur aît la possibilité de publier une véritable refonte. Ceux qui utiliseront son ouvrage lui en sauront gré.

Simone Wallon.

Ann Phillips Basart. — **Serial music.** A Classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music. Berkeley et Los Angeles, University of California Press. In-8°, 1961 (151 p.).

L'ouvrage de Mrs. Ann P. Basart, qui est bibliothéquaire à la Music Library de l'Université de California à Berkeley, est, très certainement, le premier classement bibliographique de plus de 800 livres et articles consacrés à la musique de douze sons, à la musique sérielle, électronique, ainsi qu'à la musique dite « concrète ».

Le livre est divisé en 6 parties : 1° *Introduction* ; 2° *Musique de douze sons* (philosophie, critique, histoire, analyses, théorie, technique-harmonie, mélodie, rythme, contrepoint, notation) ; 3° *Musique électronique* (description, histoire, technique) ; 4° *l'École Viennoise* — Schoenberg, Berg, Webern (aperçu général, biographies, correspondances, descriptions des œuvres) ; 5° *Autres compositeurs de musique dodécaphonique* (Babbit, Berio, Boulez, Cage, Hauer, Dallapiccola, Leibowitz, Nono, Stockhausen... Stravinsky...) ; 6° *Index* — table alphabétique — des auteurs qui, jusqu'ici, ont traité les différents problèmes de la technique de douze sons.

Cet ouvrage, qui sera sans aucun doute, très souvent consulté, prouve l'importance historique, théorique et esthétique de la musique sérielle et il faut savoir gré à Mrs. Ann P. Basart de l'avoir entrepris et si sérieusement réalisé. Toutefois, il ne faudrait pas oublier que cette nouvelle musique, étant en plein épanouissement, chaque année des noms de nouveaux compositeurs, commentateurs et critiques, viendront s'ajouter à la liste des noms que cite Mrs. Ann P. Basart ; ce qui devrait l'amener tôt ou tard à réviser et compléter sa très intéressante et utile publication.

Pierre Souvtchinsky.

J. M. Llorens. — **Capellae Sixtinae codices** musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1960. In-4°, XXII-555 p. (*Studi e testi*, 202).

En 1946, Laurence Feininger (The Music manuscripts in the Vatican, *Notes*, III, 1945-1946, p. 392) laissait espérer que la Vaticane allait entreprendre un nouveau catalogue de tous les fonds musicaux de cette bibliothèque qui, outre celui de la Cappella Sistina comprend encore une dizaine d'autres fonds parmi lesquels celui de la Cappella Giulia, presque aussi riche que celui de la Sixtine. Ce dernier, seul, a dès 1888 bénéficié d'une étude de F. X. Haberl qui en a dressé un catalogue qui pour n'être pas tout à fait exact ou complet, n'en a pas moins rendu d'éminents services. Pour les compléments et pour les autres fonds, il fallait toujours se contenter de listes dactylographiées ou de fichiers dont Walter Rubsamen a donné la description. (*Notes*, VII, 1949-1950, pp. 18-21). L'espoir qu'avait fait naître Feininger n'a malheureusement pas pris forme jusqu'à présent et l'ouvrage que vient de publier J. Llorens semble bien être la première réalisation de ce séduisant programme. Dans ce catalogue — qui recense non seulement les manuscrits mais aussi certains imprimés appartenant au même fonds — on trouve une description détaillée de chaque ouvrage, la liste des pièces qu'il contient et, éventuellement la publication des dédicaces, que l'auteur avait d'ailleurs déjà publiées séparément (*Anuario*, 1956, pp. 59-90). A la fin sont données

les incipit musicaux des compositions restées anonymes, rangés par manuscrit, ce qui représente un net avantage sur Haberl qui avait préféré les regrouper suivant leur genre musical. Un « Index nominum et rerum » et de beaux fac-simile complètent cet ouvrage dont l'utilité n'a pas besoin d'être démontrée.

Cependant, on ne peut manquer d'être troublé en constatant, par exemple, après une première confrontation avec l'article déjà ancien qu'Eduardo Dagnino (*Note d'archivio*, 1933, pp. 297-313) a consacré aux imprimés 239 à 242 de la Vaticane, que de sérieuses divergences séparent les descriptions des deux auteurs, ce qui ne laisse pas d'être inquiétant ! En réalité, on s'aperçoit que J. Llorens a établi les dépouillements de ces ouvrages d'après les tables, si bien que la liste des pièces en est donnée tantôt par ordre alphabétique, tantôt suivant la pagination du volume. Mais ce qui est plus grave, c'est qu'ont été ainsi laissés de côté bien des noms d'auteurs, omis à la table, mais qui figurent en tête de chaque composition : ainsi pour le nº 229, VIII, où les 24 motets considérés par Llorens comme des anonymes, portent tous en réalité le nom du compositeur. Il est donc évident que ces ouvrages n'ont été consultés que superficiellement, et, même si l'on veut bien croire que l'auteur s'est plus spécialement intéressé aux manuscrits proprement dits, un doute ne peut manquer de subsister quant à la méthode employée. D'autre part, les incipit musicaux donnés à la fin, en principe pour permettre des identifications éventuelles, sont malheureusement si courts (certains se bornent aux trois premières notes) qu'ils sont parfaitement inutilisables.

On peut donc regretter qu'un ouvrage aussi luxueusement présenté, agréable à consulter grâce à une typographie claire et aérée, n'offre pas toutes les garanties d'un travail scientifique sérieusement établi et ne satisfasse pas entièrement aux espoirs que les musicologues étaient en droit de nourrir à son sujet.

Nanie BRIDGMAN.

Hugo ALKER. — **Blockflöten-Bibliographie.** Ergänzungen und Nachträge. Anhang : Instrumentenkunde. Wien, Universitätsbibliothek, 1961. In-16, 105 p. *(Biblos-Schriften... Band 28.)*

Ce supplément à l'excellente bibliographie critique, dont nous avons rendu compte ici même en juillet 1961, sera accueilli avec intérêt par les flûtistes. L'auteur a voulu d'une part compléter sa bibliographie de la musique pour flûte à bec par des notices d'œuvres nouvellement parues ou parues antérieurement à sa première bibliographie, mais qu'il n'avait pas alors repérées, et, d'autre part, fournir à l'amateur des données précises sur son instrument. Il a donc réuni en un chapitre clairement rédigé et riche d'observations précieuses tout ce qui concerne la facture, l'achat, le traitement et le jeu de la flûte à bec. Il y a là des conseils que seul un connaisseur tel que l'auteur pouvait donner. Le paragraphe sur les différents facteurs et les qualités ou les défauts de leurs instruments est remarquable. Il n'existait jusqu'ici, du moins à ma connaissance, rien de semblable dans ce domaine. Les flûtistes sauront gré à H. Alker de leur avoir fait ainsi partager son expérience et avec une telle indépendance d'esprit. Les bibliothécaires apprécieront la tenue de ce guide et y trouveront, eux aussi, nombre de renseignements intéressants pour leurs acquisitions.

Simone WALLON.

La Réserve précieuse. Naissance d'un département de la Bibliothèque royale [Avant-propos d'Herman Liebaers]. — **Bruxelles, Bibliothèque Albert Ier**, 1961. In-4°, 241 p., facsim., XXX pl.

Ce beau livre se présente à la fois comme le catalogue d'une exposition et comme un recueil de Mélanges offert à Franz Schauwers, attaché depuis 1923 à la Bibl. royale de Bruxelles et qui, de longues années durant, eut la charge de la Réserve de cette institution. Cent ouvrages seulement ont été choisis pour représenter les différentes spécialités, cent ouvrages pour lesquels collègues et amis du conservateur aujourd'hui à la retraite ont tenu à rédiger des notices scientifiques. Sur ce chiffre on compte neuf imprimés musicaux du XVIe siècle : messes d'Obrecht, tablatures de Dalza, Rippe, Newsidler, Magnificat de Lassus, madrigaux de Monte et de Rore, chansons de Susato et *Rossignol* de Phalèse. Des commentaires précis en ont été rédigés par Bernard Huys. On regrettera en passant de voir encore accréditée la légende attribuant la découverte à Pierre Haultin en 1525 d'un procédé d'impression musicale en un seul tirage (p. 144).

F. L.

Collection musicale André Meyer. Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1961. 1 vol. in folio, 118 p. et 292 planches hors-texte. [En vente chez Ploix-Musique, 48, rue Saint-Placide, Paris, 6e].

Depuis une trentaine d'années notre collègue André Meyer a rassemblé avec le soin, le goût très sûr et la perspicacité de l'amateur passionné une magnifique collection musicale dont il nous donne aujourd'hui le catalogue. François Lesure, qui en assuma la rédaction avec Nanie Bridgman, souligne dans la *Préface* l'intérêt musical de cette collection et l'éclectisme qui présida à sa constitution. Le catalogue est divisé en six parties : Manuscrits autographes. — Musique imprimée et manuscrite. — Ouvrages théoriques, historiques et pédagogiques. — Livrets. — Iconographie. — Instruments de musique. C'est assez dire la variété de son contenu. La précieuse série des manuscrits autographes, outre des lettres de musiciens, contient, entre autres, des pages de Berlioz (fragments de *Benvenuto Cellini* et des *Troyens* ; Sanctus du *Requiem*), Chabrier (les opérettes *Fisch-ton-kan* et *Vaucochard et fils Ier*), Debussy (le n° 1 des *Chansons de Bilitis* ; esquisses de *Pelléas et Mélisande*...), Offenbach (série d'esquisses et Schoenberg (*Quatuor à cordes n° 2*). La deuxième section, de beaucoup la plus importante, réunit des partitions imprimées du XVIe au début du XIXe siècle. La Renaissance est représentée par des éditions relativement peu nombreuses mais rarissimes : motets de Molinaro, *laudi* de Favretti, madrigaux de L. Medici, J. Arcadelt, B. Pallavicino, Terriera et Ingegneri. Pour le XVIIe siècle citons notamment les collections maintenant introuvables des motets de Lalande et des cinq livres de pièces de viole de Marin Marais. La musique instrumentale, française et étrangère, du XVIIIe siècle constitue l'ensemble le plus remarquable et le plus homogène. A côté d'œuvres des fils de Bach, de Boismortier, d'Edelmann, d'Eichner, de Leclair, de Mascitti, de Pellegrino, de Riegel, de Schobert et Vento, mentionnons celles de Lübeck *(Clavier Übüng)*, de Kuhnau *(Neue Clavier-Übung)*, de Muffat *(Apparatus)*, de Pachelbel *(Hexacordum)*, et aussi celles, d'une

exceptionnelle rareté, de C. Brunings, de Massart, de Dumoustier, de l'organiste de Tours Dupré, d'Albicastro (op. 9), d'Albinoni (op. 10), d'Hugl et de Granier. La 3e section contient notamment le *Traité des accords* de l'abbé Roussier annoté par Francœur ainsi que le *Traité d'Harmonie* de Rameau annoté par l'auteur en vue d'une nouvelle édition.

La partie iconographique surpasse toutes les autres. Aucun collectionneur n'a sans doute jamais réuni un tel ensemble de toiles, dessins, gravures, caricatures sur la musique et les musiciens : toiles de J. S. Bach par Haussmann, d'un groupe de musiciens de Louis XIV par Tournière ou Rigaud, de Rameau par Chardin ou Aved, de Cimarosa par Gottenbrunn, de F. Geminiani par Hoare, de Wagner par Iäger ; dessins de G. Auric par Cocteau, de Bakst par Strawinsky, de Bartok, Berg, Britten, Chostakovitch, Hindemith, Janacek, Kodaly, Mahler, Menotti, Schoenberg par Dolbin, de Beethoven par Letronne, de Berlioz par Coignet, de Chaliapine par Sem, de Chopin par Delacroix, de Couperin par des anonymes, de Grétry par Isabey et Moreau le Jeune, d'Honegger par Ochsé, de Rossini par Gustave Doret, de Satie par Cocteau ; caricatures de Dantan, Bils, G. Villa... etc.

Le catalogue se termine par la description de quelques instruments dont une épinette signée Hans Rückers (1583).

L'ouvrage est édité avec un luxe de présentation que les catalogues de musique, qui se font bien rares, ne connaissent plus depuis longtemps. Il est complété par une série de très belles reproductions dont André Meyer a fait lui-même le choix avec l'amour du collectionneur heureux de nous montrer ses plus beaux trésors, si patiemment amassés.

André Verchaly.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Albert SMIJERS, *édit.* — **Treize livres de motets parus chez Pierre Attaingnant** en 1534 et 1535 réédités par A. Smijers. Quatrième [-Cinquième] livre. Monaco, éd. de l'Oiseau-Lyre, 1960. 2 vol. in-fol., 192 p., 160 p.

Après une interruption de plus de vingt ans reprend cette édition monumentale, qui sera désormais rapidement menée à son terme. A. Smijers avait avant sa mort achevé la transcription des volumes 4 à 7. La fin de la collection sera achevée par A. Tillmann Merritt. L'ensemble doit nous donner une physionomie largement représentative du répertoire français au début du XVIe siècle. Mais ici se pose le problème des doublures dans les rééditions de musique ancienne. Depuis 1936, date de publication du premier vol. de cette édition, bien des collections nouvelles ont été entreprises. C'est ainsi, par exemple, que les mêmes motets de Josquin, Gombert, Willaert vont se retrouver dans la présente collection et dans les *Opera omnia* des trois musiciens — soit d'ores et déjà 13 pièces dans les cinq premiers volumes. Et la proportion sera en fin de compte importante lorsque les 14 tomes autont été publiés.

Les principes d'édition restent les mêmes que précédemment, la présentation de l'Oiseau-Lyre demeurant somptueuse. Tout au plus peut-on regretter une discrétion excessive dans l'apparat critique, réduit uniquement aux corrections apportées à l'original. L'éditeur aurait pu ajouter au moins, lorsqu'il y avait lieu, les attributions d'auteurs des œuvres anonymes. J'en note une dans le 4e livre : *Christum regem regum*, attribué à J. Mouton dans le premier livre des *Motetti de la corona* en 1514.

Dans ces deux livres Attaingnant fait très peu appel aux compositeurs des maitrises parisiennes, en dehors de Vermont, Cybot, Claudin et (?) Mornable. Le 4e livre est du même caractère que les trois premiers, mais le 5e comprend uniquement des Magnificat dans les trois premiers tons.

F. LESURE.

Loys BOURGEOIS. — **Vingt-quatre Psaumes à quatre voix.** publiés par Paul-André Gaillard. Bâle, Bärenreiter, 1960. In-fol., 52 p. (Monuments de la Musique Suisse, vol. 3).

On accueillera cette publication, d'une présentation soignée, avec d'autant plus d'intérêt qu'elle apporte un élément essentiel à la connaissance de Loys Bourgeois comme compositeur. Tout le monde sait que B., originaire de Paris, a été chantre de l'Église de Genève et, comme tel, mêlé à la compo-

sition ou à la rédaction de près du tiers des mélodies du Psautier calviniste. On sait aussi qu'il a été parmi les premiers à donner des harmonies note contre note de ces mélodies. Toutefois la plus importante de ses œuvres conservées est bien « Le premier livre des Pseaulmes de David contenant XXIV Pseaulmes, composé par Loys Bourgeois en diversité de Musique ; à scavoir, familière, ou vaudeville : aultres plus musicales : et aultres à voix pareilles, bien convenable aux instrumentz ». C'est le contenu intégral de ce 1er livre que reproduit la présente publication. Imprimé à Lyon par les frères Beringen en 1547, ce recueil comporte des œuvres de facture très variée, allant de la simple homophonie à déclamation syllabique — identique à celle des « Pseaumes cinquante à voix de contrepoint égal consonante au verbe » parus également chez Beringen la même année [1] — jusqu'à la composition étendue en style d'imitation. D'autre part, à côté des pièces qui élaborent l'un des « chants communs » du recueil genevois, on en rencontre d'autres, que B. nomme « plus musicales », dans lesquelles le compositeur s'est affranchi du thème donné pour traiter le texte de Marot dans une forme plus libre sur des motifs mélodiques de sa propre invention. B. ne s'y révèle pas comme un compositeur de toute grande classe, mais on doit lui reconnaître des capacités très réelles d'artisan connaissant bien son métier. La richesse des formes utilisées dans ce 1er Livre atteste qu'il ne manquait pas d'imagination.

La réédition que nous offre P.-A. Gaillard est très fidèle à l'imprimé original. Peut-être même l'est-elle trop ? On regrettera que la numérotation de ces psaumes, désignées dans l'original « Psaumes 1 à 24 » ait été maintenue alors qu'elle ne correspond pas à la numérotation biblique. En effet ce ne sont pas les 24 premiers psaumes que Bourgeois met en musique mais un choix de 24 parmi les 49 psaumes traduits par Marot. De petites erreurs dans les suscriptions latines ont échappé au correcteur : on lira au n° 14 (Ps. 37) *malignantibus*, au n° 17 (Ps. 72) *judicium*, au n° 21 (Ps. 43) *de luce*. Dans la « Table » qui figure à la fin des « Notes critiques » il serait plus exact de dire : 9 = 14 (c'est-à-dire « n° 9 = Ps 14) car le Ps. 53 (doublet du Ps. 14) a été repris et complété par Th. de Bèze en 1562 seulement. Signalons aussi que le mariage de B. avec Jeanne Levrat auquel il est fait allusion dans l'avant-propos », se situe à Genève au début de 1547 et non à Paris en 1560. Tout ceci ne sont que vétilles qu'il est tout de même nécessaire de signaler.

Pour ce qui touche à la musique, l'édition de P. A. Gaillard est en tous points remarquable ; elle est exempte de toute erreur et rigoureusement fidèle. Les accidents ajoutés par l'éditeur sont aisément reconnaissables, placés qu'ils sont en dehors du système. Par contre il conviendra de se demander dans chaque cas particulier si l'éditeur a vraiment trouvé la solution juste aux problèmes que pose la déclamation du texte ! On imagine aisément combien d'heures il lui a fallu consacrer à des essais de répartir d'une manière satisfaisante quelques syllabes sur des mélismes d'étendue variable... On se demandera aussi comment les chanteurs et instrumentistes du temps s'y prenaient pour placer leur texte, là où l'imprimeur s'en tire par un simple signe de répétition : ij ? La solution proposée étant donnée en italiques, le lecteur est du moins renseigné clairement sur le caractère con-

---

1. 37 des 50 psaumes note contre note ont été publiés par K. Ph. Bernet Kempers chez G.M.C. Rijs, Delft.

jectural de celle-ci. Disons en terminant que les quelques remarques émises ci-dessus n'enlèvent rien à la valeur de cette publication qui apporte une contribution essentielle à notre connaissance du psaume huguenot harmonisé.

Pierre Pidoux.

Nikolaus Zangius. — **Geistliche und weltliche Lieder mit 5 Stimmen,** Köln 1597, harausgegeben von Fritz Bose. Berlin, Merseburger. In-fol., VIII + 100 p.

Cette publication reproduit le contenu intégral du recueil intitulé *Etliche schöne teutsche geistliche und weltliche Lieder* de N. Zangius, maître de chapelle du prince évêque de Braunschweig. Elle nous révèle chez ce compositeur une étonnante variété d'écriture et d'inspiration. Quatre motets — dont 3 sur des thèmes de chorals luthériens — sont d'une solide facture : un quodlibet où apparaissent des motifs et thèmes puisés à des sources aussi diverses qu'inattendues — chants populaires, airs italiens, Canzonette de H.-L. Hassler — ; chansons et madrigaux et même une « bataille » en deux parties, mais c'est celle du mari qui doit d'abord gagner sa femme puis défendre son acquisition ! Il ne manque dans cette querelle de ménage ni les boum-bidiboum de la basse, ni les tantarrara traditionnels à ce genre de composition descriptive.

Zangius n'est certainement pas un musicien de tout premier plan, en tout cas pas un créateur d'éléments nouveaux, mais il est intéressant de noter chez lui toutes les influences subies : celle de l'ancienne école allemande — sans doute celle de ses maîtres en composition — et celles de l'Italie que trahissent certaines hardiesses harmoniques et de nombreux madrigalismes.

L'édition moderne, fort bien présentée, souffre malheureusement d'assez nombreuses incorrections ; les épreuves ont été lues sans un soin suffisant, mais le lecteur averti n'aura cependant pas trop de peine à retrouver la vraie leçon.

Pierre Pidoux.

Constantijn Huygens. — **Pathodia sacra et profana unae voci basso continuo comitante,** edidit Frits Noske, collaboravit Noelle Barker. Amsterdam, North Holland publishing Company ; Kassel-Basel, Barenreiter, 1957. In-4°, 79 p.

Le grand savant hollandais C. Huygens qui fut un des correspondants du P. Mersenne et aussi de musiciens français comme A. Boesset, La Barre, T. Gobert... etc., ne s'intéressa pas seulement à la musique, comme quelques-uns de ses confrères, en philosophe, en physicien ou en dilettante. Dans une lettre au prince Maurice de Nassau (2 octobre 1679) il dit qu'il composa durant sa vie plus de huit cents œuvres musicales. Seule la *Pathodia*, publiée à Paris en 1647 chez Robert Ballard, nous est aujourd'hui connue. Elle contient vingt psaumes latins, douze *arie* italiennes et sept airs français pour une voix et basse continue, d'une réelle valeur musicale, mais aussi d'un grand intérêt historique, étant donné d'une part leur rareté aux Pays-Bas, d'autre part le lieu et la date de leur publication. La *Pathodia* est en effet, sinon le premier recueil d'airs avec des basses continues qui parut en France — les livres d'A. Boesset en fournissent quelques exemples entre 1620 et 1642 —, du moins le premier qui, avant les *Cantica sacra* d'Henry

Dumont (1652), fut publié à Paris avec une b. c., chiffrée ou non, pour toutes les pièces.

Cet ouvrage avait été déjà réédité par J. P. N. Land[1] à la fin du siècle dernier ; malheureusement la transcription, pleine d'erreurs et de fausses interprétations, ne donnait qu'une si faible idée de son contenu qu'il était préférable de recourir à l'édition originale. F. Noske a rendu service à la musicologie en reprenant totalement ce travail, car sa nouvelle édition, que l'on peut considérer comme définitive, est établie sur des bases scientifiques solides sans perdre de vue son utilisation pratique. Il s'est heurté dès l'abord à des problèmes qui avaient complètement échappé à son prédécesseur. Il y fait allusion dans l'*Avant-Propos* mais s'en est expliqué longuement dans un article[2] auquel nous renvoyons le lecteur. Il est cependant intéressant de résumer les conclusions qui, sur deux point essentiels, lui ont permis d'établir ses principes de transcription.

En ce qui concerne la transposition éventuelle des pièces, Land avait raison de supposer que la lettre placée devant la clef de la partie de chant indiquait une transposition, mais il se trompait lorsqu'il la rattachait à l'alphabet musical au lieu d'y voir simplement un signe de tablature. Ce signe, dont on ne connaît pas d'autre exemple en dehors de la *Pathodia*, est une survivance de la tablature (version originale de Huygens) à laquelle Ballard substitua une b.c. Il indique donc une transposition quand la première note du chant ne correspond pas à la lettre. Grâce aux tonalités obtenues, toutes en usage à l'époque, chaque air se situe, sinon dans sa tessiture réelle — nous ignorons quelle était alors la hauteur exacte des sons —, du moins dans une tessiture correcte. Bien que l'application de ce principe nous semble un peu désuet au milieu du XVII[e] siècle — dans les manuscrits du temps les airs français avec b.c. transcrits d'après des versions plus anciennes, polyphoniques ou pour voix et luth, ne sont alors jamais transposés — F. Noske s'en est tenu à la tradition, ce qu'on ne saurait lui reprocher, le compositeur lui-même ayant dû exiger le maintien de la lettre initiale, puisqu'il était contraint de renoncer à la tablature.

La seconde question à résoudre était plus importante et plus complexe. Quelle valeur fallait-il donner aux notes de la mesure ternaire ? Quatre solutions se présentaient. F. Noske en écarta trois, tout d'abord la solution française des airs de cour où quel que soit le signe de mesure la valeur de la note reste la même, et aussi l'interprétation du symbole 3 comme *proportio sesquialtera* ou comme *proportio tripla*. Il entrevit la solution définitive en s'appuyant sur des arguments historiques et esthétiques. Huygens avait surtout connu avant 1647[3] des musiciens anglais. Le symbole 3 devait donc être interprété, selon une coutume alors encore en usage outre-Manche, comme *proportio dupla* (dite aussi *diminutio simplex*). Il ne semble pas que cette solution puisse être sérieusement discutée. C'est un fait que, les valeurs étant diminuées de moitié dans les mesures ternaires, la musique retrouve une pulsation normale, rien ne venant plus l'alourdir de manière intempestive.

---

1. W. J. A. JONCKBLOET et J.P.N. LAND, *Correspondance et œuvre musicale de Constantin Huygens*, Leyde, E. J. Brill, 1882.
2. « Two Problems in seventeenth century notation » in *Acta Musicologica*, XVII, fasc. II-IV, 1955, p. 113.
3. Huygens ne vint en France qu'en 1661, c'est-à-dire bien après la publication de la *Pathodia*.

La transcription de la *Pathodia* devient ainsi parfaitement cohérente. Elle facilitera l'étude d'un recueil unique en son genre, puisqu'il fait exactement la transition entre l'air « mis en tablature » et l'air avec b.c., l'esprit ancien subsistant à côté du nouveau. Huygens, d'autre part, n'était pas un simple amateur. Esprit universel, original, il savait dessiner une ligne mélodique, varier l'expression, mettre en relief un mot ou une phrase et user d'harmonies audacieuses. Dans les airs composés sur des textes de G. Marino et dans les airs français dont il écrivit les paroles on remarquera aussi l'excellente qualité de la prosodie.

L'ouvrage est précédé d'un *Avant-Propos* en quatre langues et de notes critiques. La basse continue est réalisée avec soin et sans lourdeur par Noelle Barker. Pour des raisons pratiques elle est destinée, non au théorbe, instrument préféré de Huygens, mais au clavecin.

André VERCHALY.

KLAVIERBOEK ANNA MARIA VAN EIJL, edidit Frits Noske, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1959. In-fol., 52 p. (*Monumenta musica neerlandica*, II).

Le manuscrit dont Frits Noske vient de nous donner l'édition complète [1] est conservé à la Toonkunst-Bibliotheek d'Amsterdam. Daté de 1671, il fut rédigé à Arnhem par l'organiste Gisbert (van) Steenwick pour une jeune fille de quinze ans, Anna Maria van Eyl, qui était probablement son élève. Il contient trente-trois pièces, dont neuf de Steenwick, deux de Georg Berff, une de Johann Jakob Froberger, une de Heinrich Scheidemann, une de Johann Kaspar Kerll, une de Barend Broeckhuisen (avec la variation finale de Berff), et dix-huit autres qui sont anonymes. L'ensemble constitue une documentation non négligeable sur la musique allemande de clavier après Sweelinck, notamment en ce qui concerne la technique de la variation. A côté des dix-neuf thèmes variés on trouve aussi des airs, des danses et une curieuse page descriptive, *La Bataille* de Kerll.

Ce recueil présente un autre intérêt. Il nous aide à mieux connaître tout un répertoire de mélodies qui circulaient alors d'un pays à l'autre. A ce propos il est difficile d'accepter la terminologie dont use F. Noske. On lit, p. XXV : « All the tunes used in the manuscrit are folksongs. » Peut-on vraiment parler de *folksong* ? Ce mot prête à confusion, étant donné qu'il s'agit, en fait, d'airs à la mode, d'airs « popularisés », de « *timbres* », mais sans rapport avec le folklore. Cette réserve ne saurait en rien diminuer les mérites d'un long et difficile travail d'identification. Tel air est-il d'origine néerlandaise, allemande, française ? Les concordances mettent en parallèle des pièces instrumentales et vocales (polyphoniques ou à une voix) qui utilisent, à des dates parfois assez éloignées, une même mélodie chaque fois modifiée dans son dessin, son rythme et son harmonie. Seules les dates de ces versions permettent de faire une supposition sur la provenance originelle et la diffusion d'une mélodie, sans cependant apporter, à moins de découvrir le nom de l'auteur, une véritable certitude. La *Sarabande* (n° XXX) est une adap-

---

1. Une sélection, assez arbitraire et sans valeur scientifique, de pièces de ce ms. avait été publiée antérieurement par Julius RÖNTGEN : *Oud-Nederlandsche Klaviermuziek uit het Muziekboek van Anna Maria van Eijl*, Amsterdam-Leipzig, 1918.

tation libre d'une pièce de Froberger, l'air *Bel Iris* (n° XXV) et le *Menuet* (n° XXI) sont des mélodies de Lully extraites l'une du *Ballet de l'Impatience* (1661), l'autre de la leçon de danse du *Bourgeois gentilhomme*. La référence du n° XXI ne figure pas dans le présent ouvrage, mais dans un article plus récent [1] où F. Noske a donné les résultats de ses nouvelles recherches que nous résumons brièvement : G. Berff (+ 1691) n'était pas allemand, mais néerlandais. Il fut nommé organiste à Deventer en 1666. L'*Allemande* (n° IV) pourrait être d'un certain Jonas Treso(or) dont une danse du même nom est conservée à l'Université de Yale (21 H 59). Une variante de *La Princesse* (n° XII et XX) se retrouve dans le *Ballet des aveugles* publié par M. Praetorius (*Terpsichore*, 1612. Œuvres complètes, XV). La mélodie de *La Grevelinde* (n° X) a été reprise par Adam Krieger (*Arien*, I, 4, 1666. Cf. DDT, XIX, p. 14), celle de l'*Air* (n° XIX) par Johann Lorentz (Ms. Ihre 284 (6) de la Bibl. d'Uppsala), organiste à Copenhague, sous le titre de *Sarabande* (Cf. J. Lorentz, *Klavierwerke* publ. par B. Lundgren, Lund, 1960). Enfin on trouve dans deux mss. (9096 et 9098) des archives du Château Finspang, près de Norrköping (Suède) des concordances avec *Amarillis* (n° VIII), *Serband* (n° XIII), *Saraband* (n° XVI), *Petite bergere* (n° XXIV) et les deux *Airs* (n°s XXVII et XXIX).

Ces informations complémentaires sont encore insuffisantes. Elles justifient la prudente réserve observée dans le *Commentaire*. Il est possible que certaines pièces — outre celles de Lully — aient une origine française. Citons par exemple *Tricabijle* (n° I), *La Princesse* (n°s XII et XX) qui provient sans doute d'un ballet de cour, *Petite Bergere* (n° XXIV) et *Heiligh, saligh Bethlehem* (n° XI). La première version connue de cette dernière pièce, composée par Steenwick, n'est pas mentionnée par F. Noske. Elle est antérieure à celle de Mangeant (1608) et figure dans les *Airs à quatre parties recueillis et mis ensemble par Pierre Ballard*, Paris, 1606, f° 8. La version de Steenwick est beaucoup plus proche de celle de Ballard que de la version néerlandaise (4 voix) de Goudsmit (1645) reproduite p. XXXIII. Elle a même tonalité et une parenté mélodique indiscutable.

Les pièces peuvent être exécutées aussi bien à l'orgue qu'au clavecin. Elles sont transcrites en respectant scrupuleusement la version originale. Cependant l'harmonie a été parfois légèrement étoffée ; les rares notes ajoutées sont aisément reconnaissables à leur impression plus petite. Les ornements dont les modalités d'exécution demeurent incertaines sont reproduits sans changement.

L'ouvrage est précédé d'une *Préface*, d'une liste des sources et de notes critiques, rédigés en néerlandais et en anglais. Il sera bien accueilli par les interprètes curieux de pièces inédites.

André VERCHALY.

Joseph Bodin de BOISMORTIER. — **Sechs Sonaten für drei Querflöten ohne Bass (oder 3 Violinen oder 3 Oboen oder Flöten, Oboen, Violinen in gemischter Besetzung), op. VII** (1725), herausgegeben von Erich Doflein.

---

1. *Nadere Gegevens over het Klavierboek Anna Maria van Eijl* dans *Tijdschrift van de Vereniging voor Nedereandse Muziekgeschiedenis*, XIX, 1961, pp. 94-100.

2 vol. Mainz, B. Schott's Söhne 1961. Band I (Sonate I, IV, III). Band II (Sonate II, V, VI). In-fol., 26 p., 24 p.

Les *Sonates en trio pour trois flûtes traversières sans basse*, publiées par E. Doflein d'après l'éd. originale de la B. N. révèlent un art simple, plein de fantaisie et d'invention. Les sonorités des trois instruments se combinent avec beaucoup d'habileté. Les six numéros se rattachent encore à l'ancienne suite de danses. Inspiré par la diversité des formes, Boismortier y fait preuve d'une adresse et d'une élégance d'écriture qu'il retrouvera plus difficilement lorsqu'il adoptera deux ans plus tard, et le premier en France, la forme vivaldienne du concerto en trois mouvements dans ses *Concertos pour cinq flûtes traversières ou autres instruments sans basse* (1727).

Dans l'*Avant-Propos*, rédigé en trois langues (allemand, français et anglais), E. Doflein donne de brèves et précises indications sur les *tempi* et les ornements.

André VERCHALY.

Magyar népdalok és néples dalok (Mélodies hongroises populaires et « populistes »), 3 vol. I 243 p., II 207 p., III 255 p. ; in-8°, Budapest, 1961, Akadémiai kiadó éd.

« Ouvrage de vulgarisation présenté selon une méthode scientifique » semble être la devise de cette importante anthologie de chants qui évoque le souvenir des anciens *melodiaria* manuscrits des XVIIIe et XIXe siècles hongrois. Elle forme les trois premiers volumes d'une nouvelle série intitulée « Bibliothèque de musique populaire », série publiée par le Groupe d'études de musique populaire de l'Académie des Sciences de Budapest. Nous savons que l'animateur et directeur effectif de ce Groupe si actif est Zoltán KODÁLY, dont le monde musical fêtera, cette année, le 80e anniversaire et dont les mérites et la compétence en matière de folklore scientifique n'ont pas besoin d'être rappelés ici. Il a préfacé l'ouvrage (1er vol., pp. 5-6) en s'adressant à ceux à qui le recueil est destiné : instituteurs, professeurs de chant, chefs de chœur et chanteurs, et en leur indiquant, dans l'esprit des traditions populaires, les principes esthétiques de la propagation des mélodies populaires. L'ouvrage contient deux recueils proprements dits. Le premier (*Magyar népdal tipusok*, vol. I-II) est consacré aux mélodies *typiques* du folklore hongrois, tout en laissant de côté leurs aspects particuliers (mélodies circonstancielles, ou emprunts relativement récents). Cette première anthologie contient 547 mélodies choisies parmi les plus belles et pas forcément parmi les plus répandues. La sélection est l'œuvre de toute une équipe dirigée par Pál JÁRDÁNYI, à qui nous devons le classement le plus moderne, selon des principes descriptifs, des mélodies populaires hongroises. Ce classement, dont le schéma est publié, en appendice, dans le IIe volume (pp. 176-187) peut être considéré comme l'aboutissement et la synthèse de plus d'un demi-siècle de travaux scientifiques marqués notamment par les noms de Ilmari-Krohn, Vikár, Kodály, Bartók, Lajtha, Vargyas. Le premier ouvrage théorique et synthétique sur le folklore musical hongrois fut celui de Bartók (*A magyar népdal*, 1924) dont les 320 mélodies avaient été choisies sur les quelque 8.000 chant populaires recueillis, pour la plupart, avant la première guerre mondiale. C'est là où se trouve, pour la première fois, le classement général et méthodique de la matière traitée (compte tenu du système de

classement d'Ilmari-Krohn) et une grande partie de ses observations sont toujours valables. Járdányi, comme Bartók, ne tient compte que des mélodies « libres » (c'est-à-dire : apparemment non-rituelles), qui constituent, aujourd'hui comme hier, la partie la plus homogène de la musique populaire hongroise. Cette partie *essentielle* représente une matière considérable dont l'importance numérique augmente chaque jour, mais dont la publication intégrale et scientifique n'a pas encore été commencée. Les cinq volumes parus depuis 1951, du *Corpus musicae popularis hungaricae* ne groupent que des mélodies rituelles ou circonstentielles, dont la publication est encore loin d'être achevée. D'après les plans, les mélodies « libres » ne figureront que dans les volumes XV à XX. Or, compte tenu du rythme actuel de la parution, il est peu probable qu'on y arrive avant une bonne quinzaine d'années. Et c'est là que réside l'importance du recueil de Járdányi. Mi vulgarisateur, mi scientifique, il anticipe sur une matière inédite encore dans l'ensemble, en extraie les éléments les plus essentiels, faisant attention que tous les types mélodiques y soient représentés, par un spécimen au moins. Encore une fois : il ne s'agît pas d'un onvrage théorique comme celui de Bartók. En dehors de la préface, de l'introduction et de l'appendice, le recueil ne contient qu'un index musical et géographique. Mais nous croyons qu'il fera autorité dans sa matière circonscrite et générale à la fois, et cela pour longtemps. Son principal mérite, pour les théoriciens, est d'avoir reconsidéré la question fondamentale de la morphologie du folklore musical hongrois 40 ans après Bartók et sur une base sept ou huit fois plus riche que celle de son illustre prédécesseur.

Le deuxième recueil, consacré aux mélodies « populistes » ou pseudo-populaires nées, grosso modo, entre 1800 et 1930 (*Népies dalok*, vol. III) est, à notre connaissance, la première publication méthodique de cette matière musicale extrêmement ecléctique qui est apparue, en Hongrie, en même temps que la classe bourgeoise de langue hongroise ; c'est cette classe moyenne de fraîche date qui a créé cette musique à son propre image pour finir par la confondre avec la vraie musique populaire, erreur de perspective, dont les vestiges sont toujours là. L'anthologie est dû à György Kerényi, meilleur connaisseur du problème en Hongrie. Elle contient 197 mélodies, plus un index en appendice qui contient les débuts de 267 autres, toujours du même genre, mais moins connues ou moins belles. Il est à remarquer que les auteurs (pour la plupart dilettantes) de ces « chansons » sont très souvent inconnus, ce qui ne fait qu'augmenter la confusion déjà bien grande qui entoure cet aspect si caractéristique de la musique hongroise du XIXe siècle. Grâce à Kerényi, cette confusion commence à se dissiper. Sa présentation nous paraît excellente : les mélodies, précédées d'une brève introduction, se suivent dans l'ordre chronologique approximatif et sont suivies d'abondants commentaires, notices bibliographiques et index (des mélodies et des paroles). Si le choix des mélodies nous paraît quelque peu arbitraire, ceci est dû au caractère de la matière même. Ce qui nous semble, par contre, discutable, c'est le point de départ des textes établis. Kerényi s'est basé sur la version vivante, telle qu'elle est chantée *aujourd'hui* par le peuple, ce qui — vu le but vulgarisateur de son recueil — serait justifié. Mais étant donné que son anthologie, qu'il le veuille ou non, aura une notoriété scientifique, nous aurions préféré que — là où c'était possible — ces mélodies vivantes fussent suivies par la première version écrite, ne serait-ce que pour permettre la comparaison dont l'intérêt

paraît évident pour tout le monde. Certes, ce recueil, si important soit-il en soi, ne représente qu'un premier pas sur une voie nouvelle et il doit être suivi par d'autres. Nous les attendons avec d'autant plus d'intérêt que le problème social et esthétique soulevé par les « chansons populistes » hongroises est, à notre avis, loin d'être définitivement résolu.

Jean Gergely.

PÉRIODIQUES

Bibliographie établie par le Département de la musique de la Bibliothèque nationale *.

REVUES INTERNATIONALES

Acta musicologica. Cassel.

XXXIII (1961), 1. Dadelsen (G. v.). Die « Fassung letzter Hand » in der Musik. — Hickmann (H.). Ein neues Dokument zum Problem der altägyptichen Notation. — McCredie (A. D.). Domenico Scarlatti and his opera « Narcisso ». — Horsley (I.). The Solo Ricercar in Diminution Manuals : New Light on Early Wind and String Techniques. — Bockholdt (R.). Notizen zur Handschrift Trient « 93 » und zu Dufays frühen Messensätzen. — Apfel (E.). Uber einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England.

2-4. Blume (F.). Hans Albrecht, 31. März-20. Januar 1961. — Raasted (J.). Carsten Hoeg, 1896-1961. — Bake (A.). Jaap Kunst, 1891-1960. — Duckles (V.). Richard S. Hill, 1901-1961. — Goldthwaite (S.). The groth and influence of Musicology in the United States. — Larue (J.). Codetta : Some Details of Musicology in the United States. — Wiora (W.). Musikwissenschaft und Universalgeschichte. — Bittinger (W.). Documenta Musicologica. — Larue (J.). Watermarks and Musicology. — Bowles (E. A.). Musical Instruments in Civic Processions during the Middle Ages. — Schneider (M.). Klagelieder des Volkes in der Kunstmusik der italienischen Ars nova. — Senn (W.). Mozarts Skizze der Ballettmusik zu « Le gelosie del serraglio » (KV Anh. 109/135[a]). — Bridgman (N.) Nouvelle visite aux incipit musicaux.

Fontes artis musicae. Cassel.

VII (1960), 2. Lissa (Z.). Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen. — Sartori (C.). Le origini di una casa editrice veneziana. — Krummel (D. W.). Late 18th Century French Music Publisher's Catalogs in the Library of Congress. — Larue (J.). Union Thematic Catalogues for 18th Century Chamber Music and Concertos. — Dona (M.). Musiche a stampa nella Biblioteca Braidense di Milano. —

---

* Les périodiques musicaux dont le titre est précédé d'un astérisque ne sont que partiellement analysés.

VIII (1961), 1. FEDOROV (V.). Richard S. Hill in memoriam. — HYATT KING (A.). A tribute to Vladimir Fédorov. — REESE (G.). The first Volume of RISM. — PLESSKE (H. M.). Zur Systematik der Musikbibliographien der Deutschen Bücherei. — SALVAN (P.) Les bibliothèques publiques et la musique en France. — DECOLLOGNE (R.). Un bel exemple de cohésion : le Groupe français des Phonothèques. — SCHANZLIN (H. P.). Musik-Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts in schweizerischen Bibliotheken (11).

2. MEYLAN (P.). Allocution prononcée à la séance inaugurale de la session de 1961 de l'AIBM à Lausanne. — ZBINDEN (J. F.). Musique et radio. — COOVER (J. B.). A bibliogr. of East European music Periodicals (VIII).

Journal of the International folk music Council. Cambridge.

XIII (1961). WOLFRAM (R.). Die Volkstänze in Osterreich — ein Uberblick. — BARKECHLI (M.). Nécessité d'une coordination des différentes techniques appliquées à la recherche du folklore musical. — MARCEL-DUBOIS (C.). Principes essentielles de l'enquête ethnomusicologique : quelques applications françaises. — REINHARD (K.). Trommeltänze aus der Süd-Türkei. — COLLINSON (F.) Some researches on an obsolete labour song of the lowland scottish oyster fishers. — BARBEAU (M.). Canadian folk songs. — KLIMA (J.) Tabulaturen als Quelle der Volksmusik alter Zeiten. — ETHERINGTON (D.). A living song-composer in a scottish-gaelic oral tradition. — GRAF (W.). Zu den Jodlertheorien. — WIORA (W.). Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker. — SCHRAMMEK (W.). Die Geschichte des sogenannten Harzspruchs vom Mittelalter bis zur Gegenwart. — VIKAR (L.). Recherches folkloriques en Extrême-Orient et sur les bords de la Volga. — McLEAN (M. E.). Oral transmission in Maori music. — NATALETTI (G.). La musique dans le théâtre populaire italien. — GERSON-KIWI (E.). Religious chant : a Pan-Asiatic conception of music. — VETTERL (K.). The need for an international select bibliography of folk music. — CHRISTENSEN (D.). Kurdische Brautlieder aus dem Vilayet Hakkari, Südost-Türkei. — BARKECHLI (M.). La musique des « Zour-Khaneh » et ses rythmes caractéristiques. — WIDSRAND (C. G.). Skolt Lapp songs of north east Finland. — DAEMS (H.). Trawanteldans. — OGAWA (T.). Traditional music of the Ainu. — UCHIDA (R.). Japanische Volkslieder. — SALOMON (K.). Songs from Israel inspired by the Bible. — HADZIMANOV (V.) et FIRFOV (Z.). Volksinstrumente und instrumentale Volksmusik Mazedoniens. — OGAWA (T.). The collection and preservation on folk songs by the Japan broadcasting corporation. — VARGA (O.). Le rôle de la radio concernant le recueil la valorification et la circulation du folklore. — (SORAFOM) Importance de la pratique de l'enregistrement sonore en matière de musique populaire. — KLUSAK (V.). The preservation of folk music traditions in Czechoslovakia. —

FRANCE

Académie des Beaux-arts. Année 1959-1960.

DUPRÉ (M.). Souvenirs sur Ch.-M. Widor.

Annales de l'Académie de Macon.

XLIV (1958-59). JOATTON (Ch.). Des *Préludes* de Lamartine aux *Préludes* de Liszt.

Annuaire de la Société d'histoire du val et de la ville de Munster.

XVI (1961). HAEBERLÉ (M.). Les orgues de la vallée de Munster (Temple de Munster). — SPENLÉ (M.). Zwei Münsterer Volksschauspiele aus dem Anfang des XVII. Jahrh. — LEBERT (H.). Une soirée musicale à Muhlbach en 1817.

Arts asiatiques.

VII (1960), 2. TRAN VAN KHE. Instruments de musique révélés par des fouilles archéologiques au Viet Nam.

Arts et traditions populaires.

VII (1959), 3-4. MASSIGNON (G.). La crécelle et les instruments des ténèbres en Corse.

VIII (1960), 1-2. MARCEL-DUBOIS (C.). Les instruments de musique du cirque.

L'Auta. Toulouse.

291 (1960). SALIÈS (P.). Du nouveau sur l'orgue des Jacobins, aujourd'hui à l'église Saint-Pierre.

Bibliothèque de l'École des Chartes.

CXVIII (1960). DUFOURCQ (N.). Un musicien, officier du roi et gentilhomme campagnard au XVII[e] siècle : J. B. de Boesset.

Bulletin de l'Association Guillaume Budé.

4[e] série, 1961, n° 2. BALLAND (A.). Structure musicale des plaintes d'Ariane dans le Carmen LXIV de Catulle.

Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg.

7 (1960). MULLER (E.). Le Globe céleste de Dasypodius. Étude hymnologique [avec facsim. et Mus.].

Bulletin folklorique d'Ile-de-France.

XXIII (1960), 12. Correspondance inédite de P. Coirault. II. Avec R. Lecotté. — FOURNÉE (J.). Au pays des « feseurs d'instruments à souffle » [la Couture-Boussay].

XXIV (1961), 14. Corresp. inéd. de P. Coirault. III. Avec S. Wallon.

15. THISSE-DEROUETTE (R.). La curieuse odyssée d'une ronde française en Wallonie [« La boulangère »].

Cahiers de civilisation médiévale. Poitiers.

IV, 2 (1961). BEAUJOUAN (G.). Le symbolisme des nombres à l'époque romane. — CLUZEL (I.). Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours.

Cahiers de l'Association internationale d'Études francaises.

12 (1960). MAURICE-AMOUR (L.). Parodies pieuses d'airs profanes au XVII[e] siècle. — SIOHAN (R.). Les formes musicales de la parodie et du pastiche.

Études grégoriennes. Solesmes.

IV (1961). BROU (L.). L'ancien Office de Saint Vaast évêque d'Arras. — CARDINE (E.). Preuves paléographiques du principe des « coupures » dans les neumes. — BENOIT-CASTELLI (G.). L'antienne « Jam fulget Oriens ». — LE ROUX (R.). Aux origines de l'office festif : les antiennes et psaumes de Matines et de Laudes pour Noël et le 1er janvier.

Folklore (Aude). Carcassonne.

XIV (1961). LOUIS (M. A.). La danse des bergers, la danse des « Cocos ».

France-Asie-Asia.

XVII, 168 (juil.-août 1961). TRÂN VAN KHÊ. Problems of the Far-Eastern musical tradition to-day.

Gazette des beaux-arts.

Janv. 1961. MIRIMONDE (A. P. de). Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft. — sept. 1961. LENNEBERG (H. H.). Bosch's Garden of earthly delights. Some musicological considerations and criticisms. — nov. 1961. MIRIMONDE (A. P. de). Les sujets musicaux chez A. Watteau.

Journal asiatique.

1961, 2. LOT-FALCK (E.). L'animation du tambour.

Langues néo-latines.

1961. CASTRO ESCUDERO (J.). Bailes y danzas en le teatro de Lope de Vega.

L'homme. Revue française d'anthropologie.

1. (1961), 2. LOT-FALCK (E.). A propos d'un tambour de Chaman Toungouse. — 3. ROUGET (G.). Un chromatisme africain [Dahomey].

Marottes et Violons d'Ingres.

54 (1961). PASTEUR VALLERY RADOT (J.). Amours de Debussy.

Médecine de France.

109 (1960). CHRISTOUT (M. F.). Décors d'opéra et pièces à machines au XVIIIe siècle. Servandoni illusioniste.

Mémoires de l'Académie Stanislas.

41 (1957-1960). KALTNECKER (Mgr.). Deux lorrains au service de la musique sacrée. [Dom Pothier et G. Litaize].

Mémoires de la Société archéologique de Beaune.

51 (1961). VINCENEUX (P.). Notes sur l'histoire de la maîtrise de la collégiale N.-D. de Beaune.

Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne.

LXXVI (1961). ESCHENBRENNER (P.). L'orgue de l'église Saint-Nicaise du foyer rémois.

Monspeliensis Hippocrates Montpellier.

1961, 13. MASSON (Renée). Le « Chansonnier » de Montpellier (Ms. H. 196 de la bibl. de la Fac. de médecine).

***Musique et liturgie.**

1961, 82-83. LAUNAY (D.). A propos des messes de Boesset. Commentaire des pièces.

***Musique sacrée.**

1961, 67. DURAND (H. A.). A. Campra, musicien d'église.

1961, 69. LAUNAY (D.). Messe à sept voix de G. Bouzignac.

***L'Orgue.**

1961, nº 98. HAZARD (L.). Propos sur la musique ancienne d'orgue en Angleterre.

99. MEHL (M.) MARTIN. L'orgue de l'église paroissiale de Vézelise. — VAN SPRONSEN (J. W.). L'orgue en Europe centrale et orientale. La Tchécoslovaquie.

100 (oct.-déc. 1961). DUFOURCQ (N.). A propos d'A. Cavaillé-Coll. à l'occasion du 150ᵉ anniversaire de sa naissance. — VANMACKELBERG (M.). Les Guilmant et la facture d'orgues. — DENIS (P.). L'œuvre d'orgue de Jean Langlais. — HENRY (J. C.). Messiaen et l'orgue. — GRAVET (N.). L'orgue et l'art de la registration en France du XVIᵉ siècle au début du XIXᵉ siècle. — Index général : 1930-1961.

Recherches de papyrologie.

1 (1961). BATAILLE (A.). Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque.

Revue d'esthétique.

XIII, 4 (1960). BRELET (G.). Interprétation et improvisation. — SUPICIC (I.), Esthétique musicale et sociologie de la musique.

Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.

53 (1959-60). SAMAIN (Albert). Lettres à Raymond Bonheur [publ. par P. Breillat].

Revue des deux Mondes.

1961, 10. BUSSER (H.). Gounod à la Villa Médicis (1840).

Bulletin des séances de l'Académie de Nimes.

1961. MARTIN-GUIS. L'inspiration musicale de Debussy.

Revue du Tarn.

série 3, 17 (1960). MAFFRE (F.). Les grandes orgues de la cathédrale Saint-Benoit à Castres.

Revue international du droit d'auteur.

XXX (janv. 1961). COLLOVA (T.). Des droits exclusifs de l'auteur et de l'utilisation radiophonique des disques du commerce.

XXXIII (oct. 1961). TOURNIER (J. L.). Le droit exclusif du compositeur de musique : réalité ou fiction ?

Romania.

82 (1961). MACHABEY (A.). Les *planctus* d'Abélard. Remarques sur le rythme musical du XIIᵉ siècle.

Travaux de l'Académie nationale de Reims.

155 (1961). HESS (Chanoine). Trouvères et musiciens rémois (XIIᵉ-XVIIᵉ siècle).

ALLEMAGNE

Archiv für Musikwissenschaft. Trossingen.

XVIII (1961), 1. STAEBLEIN (B.). Zur Frühgeschichte der Sequenz. — APFEL (E.). Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert. — BOWLES (E. A.). Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette. — ENGELBRECHT (H. H.). Musik als Tonsprache.

2. MASSENKEIL (G.). Zur Lamentationskomposition des 15ten Jahrhunderts. — JELINEK (H.). Die krebsgleichen Allintervallreihen. — GENNRICH (F.). Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie. — QUOIKA (R.). Der Orgelmacher Jakob Schedlich. — POHLMANN (H.). Die kursächsischen Komponistenprivilegien.

Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin.

1961, 1. 10 Jahre Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. — THILMAN (J. P.). Zur Frage des sozialistischen Realismus Versuch einer Analyse. — FISCHMANN (N.). Autographen Beethovens in der UdSSR. — STEDRON (B.). Verzeichnis der musikalischen Werke Janaceks (Kompositionen und Bearbeitungen) «2ter Theil ». —

2. KNEPLER (G.). Zur Methode der Musikgeschichtschreibung. — BEAUMARCHAIS (C. de). An die Abonnenten der Oper, die die Oper lieben möchten. — SCHROEDER (C.). Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften. — ZERASCHI (H.) Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen « für eine Drehorgel ». — Eine Ordnung für die Spielleute aus dem Jahre 1343 in Wismar. — Zu Karl Hartlieb : Stimmbildung als Wissenschaft.

3. XIA YE [traduit par] .SCHÖNFELDER (G.). Zur Entwicklung der chinesischen Opernstile. —

4. GOLDSCHMIDT (H.). Zur Methodologie der musikalischen Analyse. — ELLER (R.). Vivaldi-Dresden-Bach. — DEMÉNY (J.). Ergebnisse und Probleme der Bartók-Forschung in Ungarn.

Deutsches Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft.

35 (1961), 1. STEGER (H.). Die Rotte. Studien über ein germanisches Musik-Instrument im Mittelalter.

Gutenberg-Jahrbuch.

1961. ODRIOZOLA (A.). Los tipografos alemanes y la iniciacion en España de la impresion musical (1485-1504).

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Cologne.

XLIV (1960). ZAGIBA (F.). Der cantus romanus in lateinischer griechischer und slawischer Kultsprache in der Karolingischen Ostmark. — FEDERHOFER-KŒNIGS (R.). Ein unvollständiger Musiktraktat des 14. Jahrhunderts. in Ms. 1201 der Universitätsbibliothek Graz. — ROBIJNS (J.). Eine Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts im Zeichen der Verehrung unserer lieben Frau der sieben Schmerzen. — ROTH (J.). Zum Litaneischaffen G. P. da Palestrinas und O. di Lassos. — FEDERL (E.). Die Passauer Cäcilienbruderschaft im 18. Jahrhundert. — GEIRINGER (K.). Joseph Haydn als Kirchenmusiker die kleineren geistlichen Werke

des Meisters im Eisenstädter Schloss. — KREMER (C.). Das Ordinarium Missae in der Kölner Choralfassung des 19. Jahrhunderts.

Die Musikforschung. Kassel.

XIV (1961), 1. BENARY (P. v.). Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Sicht. — NOWAK (L.). Robert Haas zum Gedächtnis. — SCHREIBER (O. v.). Mittler zwischen Forschung und Praxis. — RIEDEL (F. W.). Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition. — FAEHNRICH (H.). Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Opernschaffen. — SCHAAL (R.). Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München. — HERMELINCK (S.). Ein neuer Beleg zum Ursprung der Chiavette. — KRUMBACH (W.). Zur Musik des Pommerschen Kunstschranks (1617). — HAMANN (H. W.). Zu Beethovens Pastoral-Sinfonie. — SCHEIDE (W. H.). Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt ? — HAMANN (F.). Philipp Spittas Musiklehrer : Johann Heinrich Molck Nachrichten über die Hannoversche Musikerfamilie Molck. — HART (G.). Literaturhinweise an Hand eines Museumsführers.

2. GODEHART (G.). Telemanns « Messias ». — ZIMMERMANN (E.). Probleme der Chopin-Edition. — SCHAAL (R.). Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München. — NIEMOELLER (K. W.). Ist Nicolaus Faber oder Johannes Aventin der Verfasser des « Musicae rudimenta » (Augsburg 1516) ? — BRENNECKE (W.). Zu Caspar Othmayrs Epitaph. — KUMMERLING (H.). Uber einige unbekannte Stimmbücher der « Paduanen, Galliarden etc. » von Andreas Hammerschmidt. — VOGL (E.). Zur Biographie Losys (1650-1721). — DURR (A.). Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert ? — SCHMIEDECKE (A.). Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weissenfels. — LEBERMANN (W.). Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts. — LITZENBERGER (D.). Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten. —

3. HUSMANN (H.). Jaap Kunst zum Gedächtnis. — POHLMANN (H.). Zur neuen Sicht der Musikurheberrechts-entwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert. — APFEL (E.) England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters. — KIRSCH (W.). Ein unbeachtetes Chorbuch von 1544 in der Osterreichischen Nationalbibliothek Wien. — JERGER (W.). Zur Musikgeschichte der deutschsprachigen Schweiz im 18. Jahrhundert. — FREI (W.) Schalmei und Pommer. — FISCHER (K. v.). Zur Ciconia-Forschung. — MOSER (J. H.). J. J. N. H. — KILIAN (D.). J. S. Bach, Präludium ind Fuge d-moll, B. WV 539. — SCHULZE (H. J.). Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24. — GURLITT (W.). Zur Biographie von Wilhelm Werker.

4. APEL (W.). Attaingnant : « Quatorze gaillardes ». — BIRKE (J.). F. E. Praetorius' *Exempla auf den Bassum Continuum*. — GECK (M.). Die Authentizität des Vokalwerks D. Buxtehudes in quellenkritischer Sicht. — SCHMIEDECKE (A.). Zur Gesch. der Weissenfelser Hofkapelle. — SCHEIDE (W. H.). Nochmals Mizlers Kantatenbericht-Eine Erwiderung. — BECK (H.). Das Solo-instrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahr. — MERSMANN (H.). Die Zwanziger Jahre.

BELGIQUE

Académie royale de Belgique. **Bulletin de la classe des beaux-arts.**

XLIII (1961), 1-4. Chainaye (S.) et Colfs Chainaye (D.). Majorque, Chopin et G. Sand.

Bulletin « Le vieux Liège ».

134 (juil.-sept 1961). Thisse-Derouette (R.). Une version hesbignonne de la chanson « Le pont cassé ».

Revue belge de musicologie. Bruxelles.

XIV (1960), 1-4. Trumble (E.). Authentic and Spurious Faburden. — Lockwood (L.). A note on Obrecht's Mass « Sub tuum praesidium ». — Hamm (C.). The manuscript San Pietro B 80. — Trotter (R. M.). The Chansons of Thomas Crecquillon. — Becquart (P.). Musiciens néerlandais en Espagne (xvi-xvii[e] siècle). Van der Linden (A.). Classement d'une bibliothèque Fétis. — D'Indy (V.). Lettres à Octave Maus.

La vie wallonne. Liège.

XXXV (1961), 3. Van der Made (R.). La réfection des orgues de l'abbaye du Neufmoustier en 1742.

BRÉSIL

Letras. Curitiba.

11 (1960). Correa de Azevedo (L. H.). Leo Kessler e sua ópera « Papilio innocentia ».

CUBA

Actas del Folklore. La Havane.

I, (1961), 1. Tarín Blanco (L.), Fiestas de la Cruz de Mayo.

I, 3. Pérez del Río (H.), El minuet de sala.

Revista de música. La Havane.

I, (1960), 1. Martín (E.), Algo sobre Villa-Lobos. — González (J. A.). Obra y presencia de Estéfano Cristiani en dos continentes. — Guerra (R.), Danza y fecundidad.

I, 2. Hernández Balaguer (P.). En torno a los villancicos de Esteban Salas. — Márquez (M. A.), Las tumbas francesas.

I, 3. Valdés de Guerra (C.), Amadeo Roldán, músico ejemplar. — González (J. A.), Fue en Cuba donde se estrenó, en América, la ópera « Don Juan » de Mozart.

I, 4. Léon (A.). Las obras para piano de Amadeo Roldán. — González (J. A.), Concepción Cirártegui, la primera cubana que actuó profesionalmente en ópera.

II (1961), 1. González (J. N.). Habana 1800 : su pequeño mundo musical ; Crónicas de « El Regañón de la Hayana ».

DANEMARK

Dansk Musiktidsskrift. Copenhague

1961. KNUDSEN (Th.). Model, type og variant. — LEVY (M. R.). Kristi vangen. — BENTZON (F. W.). Lanneddas. — OLSEN (P. R.). Nahami [Golfe Persique].

Libri. International Library review. Copenhague.

X (1960), 2. MEYER-BAIER (K.). Der Musikdruck in Inkunabeln. Ein übersehnes Hilfsmittel zur Beschreibung.

ESPAGNE

Estudios Segovianos. Segovie.

XII, 36 (1960). GRAU (M.). Notas para nuestra historia musical. 1ª. Epoca de la Sociedad filarmonica de Segovia.

Revista de ideas esteticas. Madrid.

19 (1961). BOSCH (C.). Time in the genesis of music.

ÉTATS-UNIS

Brass Quarterly. Milford (N. H.).

IV (1960), 1. RASMUSSEN (M.). Gottfried Reiche and his *Vier und zwantzif neue quatricinia* (Leipzig 1696). — A Bibliography of chamber music including parts for horn, as compiled from thirteen selected sources (L-M).

2. HORSLEY (I.). Wind techniques in the sixteenth and early seventeenth centuries. — A Bibliography of chamber music... (N-R).

3. CHERRY (N.). A Corelli sonata for trumpet, violins and *basso continuo*. — PERESS (M.). A baroque trumpet discovered in Greenwich village. — A Bibliography of chamber music... (S.).

4. RASMUSSEN (M.). The first performance of Mendelssohn's *Festgesang, An die Künstler*, op. 68. — CHERRY (N.). A Corelli... A Postcript. — A bibliogr. of chamber music... (T-Z).

The Bulletin of the Cleveland Museum of art.

sept. 1901. SHEPHERD (D. G.). Three tapestries from Chaumont [c. 1500. Iconogr. musicale].

Bulletin of the New York Public Library.

1961, april. DART (T.). The history of « Mayden-Musicke ». — LOWENS (I.). The musical Edsons of Shady : early American tunesmiths.

Ethnomusicology. Middletown (Conn.).

V (1961) 1. KAUFMANN (W.). The musical instruments of the hill Maria, Jhoria, and Bastar Muria Gond Tribes. — CRAY (E.). An acculturative continuum for negro folk song in the United States. — LIST (G.). Speech melody and song melody in central Thailand. — BROWN (D. N.).

The developement of Taos dance. — Golos (G. S.). Kirghiz instruments and instrumental music. — Dyar (T. G.). Techniques and devices. — Microphone placement.

2. Seeger (C.). Semantic, logical and political considerations bearing upon research in ethnomusicology. — NSH (D.). The role of the composer (part 1). — Tallmadge (W.). Dr. Watts and Mahalia Jackson — The development, decline and survival of a folk style in America. — Gojkovic (A.). et Kirigin (I.). Tone series of Serbian pipes. — Chilkovsky (N.). Techniques for the choreologist. — Krader (B.). Memorial to Danica S. Yankovic, 1898-1960. — Dyar (T. G.). Techniques and devices-Standardization.

3. Danberg Charters (A. R.). Negro folk elements in classic ragtime. — Bakkegard (B. M.) et Morris (E. A.). Seventh century flutes from Arizona. 7 Nash (D.). The role of the composer (part II). — Kinney (S.). The E. Azalia Hackley collection. — Schneider (M.). Tone and tune in west african music. —

Journal of Music Theory.

IV (1960). 2. Wienpahl (R.). The evolutionary Signifiance of 15th century. Cadential Formulae. — Morton (I. A.) Numerical orders in triadic harmony. — Mekeel (J.). The harmonic theories of Kirnberger and Marpurg. — Lakner (Y.). A new method of representing tonal relations. —

V (1961) 2 [*sic* pour 1]. Boomsliter (P.) et Creel (W.). The long pattern hypothesis in harmony and hearing. — Kaufmann (H. W.). Vincentino's Arciorgano : an annoted translation. — Oster (E.). Register and the large-scale connection. — Babbitt (M.). Set structure as a compositional determinant.

Journal of the American Musicological Society. Richmond.

XIV (1961), 1. Tischler (H.). A propos the notation of the parisian organa. — Heartz (D.). A new Attaingnant book and the beginnings of french music printing. — Lerner (E. R.). Some Motet interpolations in the catholic mass. — MacClintock (C.). The monodies of Francesco Rasi. — Prim (abbé J.). Chant sur le livre in french churches in the 18th century. — Downes (E. O. D.). Secco Recitative in early classical opera seria.

2. Evans (P.). Some reflections on the origins of the trope. — Weakland (R.). The rhythmic modes and medieval latin drama. — Waite (W. G.). The abbreviation of the magnus liber. — Mattfield (J. A.). Some relationships between texts and cantus firmi in the liturgical motets of Josquin des Prés. — Egan (P.). « Concert » scenes in musical paintings of the italian Renaissance. — Einstein (A.). A « King Theodore » opera. — David (H. T.) A Lesser secret of J. S. Bach uncovered. — Larue (J.). Significiant and Coincidental resemblance between classical themes. — Mintz (D.). Schumann as an interpreter of Goethe's Faust. — Meyer (L. B.) On rehearing music. — Heartz (D.). The Répertoire international des Sources musicales.

3. D'Accone (A.). The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th century. — Kerman (J.). Byrd's Motets : Chronology and Canon. — Brainard (P.). Tartini and the Sonata for Unaccompanied Violin.

Journal of the history of ideas. Lancaster.

XXII (1961), 3. RINGER (A.). Barthélemy and musical Utopia.

Music Library Association **Notes.**

XVIII, 1. (1960). DUCHOW (M.). Canadian Music Libraries, some observations. — BROOKS SHEPARD (Jr.). The international inventory up-to-date.

2. (1961). DUCKLES (V.). R. S. Hill. 1901-1960. — KOWNATSKY (H.). Copyright Law Revisions. — MINTZ (D.). Mendelssohn's Water color of the Gewandhaus. — LOWENS (I.). The american recordings project takes shape.

3 (june 1961). FOX (C. W.). Richard S. Hill : a reminiscence (Published writings). — DUCKLES (V.). Welcome, IMS ! — ROMAINE (L. B.). Pictorial records of musical instruments in 19th-century american trade catalogs — BASART (A.). The current state of writings on serial music.

4 (sept. 1961). ELMER (M.). Notes on catalogs and catologing in some major music libraries of Moscow and Leningrad. — DUCKLES (V.). The Washington Library institute. — CUNNINGHAM (V.). International code for cataloging music.

XIX, 1 (déc. 1961). CUDWORTH (C.). Americans in European music libraries (and elsewhere) ; an after-dinner Fantasia. — SPIESS (L. B.). A new music library in Saint-Louis. — SOUTHERN (E.). An index to « Das Buxheimer Orgelbuch ».

The Musical Quarterly.

XLVII (1961) 1. GOLDMAN (R. F.). Aaron Copland. — SCHWARZ (B.). Beethoveniana in Soviet Russia. — MOORE (R. E.). The Music to Macbeth. — FISCHER (K. von). On the technique, origin, and evolution of italian Trecento music. — HITCHCOCK (W.). The instrumental music of Marc-Antoine Charpentier. — HUFSTADER (A. A.). Musical references in Blue-Stocking letters. —

2. BLUME (F.). Requiem but no peace. — WATERS (E. N.). Chopin by Liszt. — HUTCHINGS (A.). The english concerto with or for organ. — JACOBI (E. R.). G. F. Nicolai's Manuscript of Tartini's Regole per ben suonar il Violino. —

3. BROWN (J. E.). Schubert : Discoveries of the last decade. — STEVENS (D.). Where are the vespers of yesteryear ? — GOTWALS (V.). Joseph Haydn's last will and testament. — NETTL (B.). Polyphony in north American Indian music. — WEAVER (R. L.). Sixteenth-Century instrumentation. — SCHUMAN (W.). The compleat musician : Vincent Persichetti and twentieth-century harmony.

4. CONE (E. T.). Music : A view from Delft. — RINGER (A. L.) Clementi and the *Eroica*. — VELIMIROVIC (M.). Lisztiana, with three unpublished letters. — POWERS (H. S.). *Il Serse trasformato* (1). — BROOK (B. S.). The *Symphonie concertante* : An interim report. — NEWMAN (W. S.). Kirnberger's *Method for tossing off sonatas.*

Romance Philology. Los Angeles.

XIV (1961), 3. JAHIEL (E.). French and Provencal poet-musicians of the Middle Ages : a biblio-discography.

Studies in the Renaissance. New York.

VIII (1961). CUTTS (J. P.). Music and *The Mad Lover*.

GRANDE-BRETAGNE

French Studies. Oxford.

XV (1961), 3. COE (R. W.). The *premiere* of Mozart's *Don Giovanni* in Paris and its repercussions in the French theatre.

The Galpin Society Journal.

XIV (1961) HORNBOSTEL (E. M. von) et SACHS (C.). Classification of musical instruments : translated from the original german by A. Baines and K. P. Wachsmann. — DART (Th.). Ornament signs in Jacobean music for lute and viol. — MARCUSE (S.). The instruments of the King's library at Versailles. — SHARP (H. B.). Church band, dumb organist, and organ. — HUNT (E.). Some light on the Chalumeau. — SKEAPING (K.). A baroque violin from Northumberland. — FITZPATRICK (H.). Notes on the Vienna horn. — PRYNNE (M.). James Talbot's manuscript : IV. Plucked Strings- The lute family.

Mediaeval and Renaissance Studies.

HUNT (R. W.). The collection of a monk of Bardney : a dismenbered Rawlison ms. — ZOUBOV (V.). Nicole Oresme et la musique.

Music and Letters.

XLII (1961), 1. KNAPP (J. M.). A forgotten chapter in english eighteenth-century opera. — RINGER (A. L.). Handel and the Jews. — WILLETTS (P.). Sir Nicholas Le Strange and John Jenkins. — OLDMAN (C. B.). Mozart's scena for Tenducci. — HOORICKX (F. R. van). Schubert's 'Pastoral Mass'. —

2. CLAPHAM (J.). Dvorak's Symphony in D Minor. The creative process. — LOYD-JONES (D.). Borodin on Liszt. — MATTHEWS (B.). Handel. More unpublished letters. — FISKE (R.). A score for « the Duenna ». — MENDL (R. W. S.). Robert Browning the poet-musician. — OWEN (A.E.B.). Giles and Richard Farnaby in Lincolnshire.

3. ARNOLD (D.). The Monteverdian succession at St. Mark's. — KIRBY (F. E.). Hermann Finck on methods of performance. — DART (T.). Music and musicians at Chichester cathedral, 1545-1642. — BROWN (D.). Balakirev, Tchaikovsky and Nationalism. — JACOBS (R. L.). Beethoven and Kant. — SEAMAN (G.). The national element in early russian opera, 1779-1800. — SHAW (W.). A Cambridge manuscript from the english Chapel Royal. —

4. TEMPERLEY (N.). Mozart's influence on english music. — BOROME (J. A.). Bellini and « Beatrice di Tenda ». — LOCKWOOD (L.). A continental mass and motet in a Tudor manuscript. — VYBORNY (Z.). The real Paganini. —

The music review. Cambridge.

XXII (1961), 1. MARCO (G. A.). Zarlino's rules of counterpoint in the light of modern pedagogy. — HIBBERD (L.). « Tonality » and related pro-

blems in terminology. — Tyson (A.). Haydn and two stolen trios. — Mason (W.). Melodic Unity in Mozart's piano Sonata, K. 332. — Keller (H.). Deryck Cooke's achievement. — Payne (E.). Emotion in music and in music appreciation.

2. Hibbard (T. D.). The slow movements of the sonatas of John Field. — Badura-Skoda (P.). Missings bars and corrupted passages in classical masterpieces. — Norman (E.). The interpretation of Schubert's *decrescendo* markings and accents. — Truscott (H.). Medtner's sonata in G. minor op. 22. — Stevenson (R.). An introduction to the music of Roman Vlad. — Landau (V.). Hindemith the system builder ; A critique of his theory of harmony. — Cazden (N.). The thirteen tone system.

3. Temperley (N.). Testing the significance of thematic relationships. — Farmer (H. G.). Diderot and Rameau — Gotwals (V.). Haydn in London again. — Scott-Sutherland (C.). Nationalism and John Ireland. — Weissmann (J. S.). Goffredo Petrassi and his music. — Smith (R.). « This sorry scheme of things... ». — Sharp (G.) Sir Thomas Beecham. — Tyson (A.). Mozart's piano duet K. 19 d : The first english edition ? — La Rue (J.). An electronic concert in New-York.

4. Reiner (S.). Collaboration in *Chi soffre speri*. — Hailparn (L.). Variation form from 1525 to 1750. — MacArdle (D. W.). Beethoven, Matthison, Kotzebue and Gaveaux. — Klein (J. W.). Delius as a musical dramatist. — Gorer (R.). Janacek and *Taras Bulba*.

Proceedings of the royal musical association.

87 (1960-61). Vaughan. Puccini's orchestration. — Herbage (J.). Arne : His character and environment. — Bergmann (W.). Some old and new problems of playing the basso continuo. — Abraham (G.). Slavonic music and the western world. — Eggar (K. E.). The Blackfriars plays and their music : 1576-1610. — McGuinness (R.). The origins and disappearance of the english court ode. — Mitchell (D.). Gustav Mahler : Prospect and Retrospect.

Theatre Notebook. Londres.

XV, 1. Moore (L.). Unlisted ballets by J. G. Noverre.

HONGRIE

The New Hungarian Quarterly.

II (1961), I. Szabolcsi (B.). Liszt and Bartok. — Bartok (B.). Liszt's Music.

Studia musicologica.

I (1961) 1-2. Kodaly (Z.). The Tasks of Musicology in Hungary. — Szabolcsi (B.). La situation de la musicologie hongroise. — Rajeczky (B.). Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn. — Falvy (Z.). Spielleute im mittelalterlichen Ungarn. — Szabolcsi (B.). Mozart et la comédie populaire. — Ujfalussy (J.). Intonation Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken. — Kecskemeti (I.). Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem. — Marothy (J.). Erkers Weg von der heroisch-lyrischen Oper zum kritischen Realismus. — Somfai (L.).

Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi Budapest.

3-4. RAJECZKY (B.). Musikforschung in Ungarn 1936-1960. — KROO (G.) Duke Bluebeard's Castle. — SZABOLCSI (B.) Le mandarin miraculeux. — LENDVAI (E.). Der wunderbare Mandarin. — VARGYAS (L.). Folk music research in Hungary. — KARPATI (J.). Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc central. — BONIS (F.) Gustav Mahler und Ferenc Erkel. Beiträge zu ihren Beziehungen zueinander im Spiegel vier unbekannter Briefe von Mahler. — FALVY (Z.). Thomas Stoltzers Austellungsurkunde aus dem Jahre 1522. — SZABOLCSI (B.). Une lettre inédite de Romain Rolland.

ITALIE

L'Approdo musicale. Torino.

III (1960), 11. GUI (V.). Grandezza di Haydn. — MAGNANI (L.). Haydn e l'illuminismo. — FANO (F.). Aspetti dell'arte e della spiritualità di Haydn. — CASTIGLIONI (N.). Gli scritti di Haydn. — CASTIGLIONI (N.). Antologia degli scritti di Haydn. — CASTIGLIONI (N.). Prospetto cronologico della vita di (Franz) Joseph Haydn. (avec une discographie). — LEIBOWITZ (R.). L'Eredita di Dimitri Mitropoulos. — SANTI (P.). Le Opera musicali premiate al XII premio Italia.

12. ZANETTI (E.). Haendel in Italia. — ALLORTO (R.) e EWERHART (R.). Discografia ragionata delle musiche italiane di Haendel. — MAIONE (1.). La musica nella cultura romantica (111). — ROGNONI (L.). Gli scritti e i dipinti di Arnold Schönberg. — SANTI (P.). Vita musicale radiofonica.

Il diritto di autore. Rome.

XXXII (1961), 1. VAUGHAN (D.). La pubblicazione per le stampe dell'-opera musicale.

Idea.

XVI (1960), 12. CAMURRI (A.). L'organo nell'opera lirica.

Litterature moderne.

X (1960), 6. PURKIS (H. M. C.). Il rapporto tra gli interludi e l'opera teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo.

***Musica d'oggi.** Milano.

IV (1961), 2-3. MORINI (M.). Antonio Ghislanzoni librettista di Verdi.

4. RINALDI (M.). O. Respighi. — ROSSELLINI (R.). Il teatro di Respighi.

Musica Disciplina. Rome.

XIV (1960). HOPPIN (R. H.). Notational licences of Guillaume de Machaut. — REANEY (G.). A postscript to Philippe de Vitry's *Ars nova*. — REANEY (G.). The Manuscript Paris, Bibliothèque nationale, fonds italien 568 (Pit). The Codex Faenza, Biblioteca comunale. — BERSAGEL (J. D.). An introduction to Ludford. — FINSCHER (L.). Loyset Compère and his works. — HORSLEY (I.). The sixteenth-century variation and baroque counterpoint. — LE HURAY (P.). Towards a definitive study of pre-restoration anglican service music.

***Musica sacra.** Milan.

85 (nov. déc. 1961). DALLA LIBERA (S.). Don Francesco Sponga.

L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica. Brescia.

II (1960), 2. CURTIS (A.). L'Opera cembalo-Organistica di Tarquino Merula. — KRAUSS (E.). L'Opera di Tutela degli organi storici in Austria. — PROTA-GIURLEO (U.). G. M. Trabaci e gli organisti della Capella di Palzzo di Napoli. — TAGLIAVINI L. F.). Il ripieno. — METZLER (H.). L'Organo della Basilica di San Martino di Bologna Capolavoro di Giovanni Cipri. — METZLER (H.). Un viaggio organario in Italia. — PAGANELLI (S.). Restauri.

II (1961), 1. VENTE (M. A.). Somiere a trio o somiere a vento ? — DALLA LIBERA (S.). Saggio di un regesto degli organi dellà città di Venezia. — DUFOURCQ (N.). Terminologia organistica. — SUTKOWSKI (A.) et MISCHIATI (O.). Una preziosa fonte manoscritta di Musica strumentale : l'Intavolatura di Pelplin. — MISCHIATI (O.). Tornano alla luce i ricercari della « Musica nova » del 1540. — QUOIKA (R.). Il cosiddetto « Principale italiano » rettifica di un errato concetto. — BARBLAN (G.). Documenti d'Archivio Tomaso Ingegneri Veneziano. — LUNELLI (R.). In margine al nuovo documento di Tomaso Ingegneri.

La Rassegna musicale. Roma.

XXX (1961), 1. GARA (E.). Grandi cantanti fuori della leggenda 11 : La Malibran. — PANNAIN (Guido). Studi monteverdiani. XII. — FUBINI (E.). Notazione musicale e onterpretazione. — UGOLINI (G.). L'uomo nell'arte.

2. CORTE (A. della). Un capitolo nella preistoria dell'opera. — BONACCORSI (A.). L'orchestra di Boccherini. — GALLO (F. A.). Il « Saggio per ben sonare il flauto traverso ». — MARINELLI (C.). Tecnica, stile e linguaggio. — CASTIGLIONI (N.). Musica : simbolo e civiltà.

3. *N° speciale Wagner* : MILA (M.). W. moralista. — ADORNO (T. W.). L'armonia di W. — VIGOLO (G.). Guerra e pace con W. — GUI (V.). W. 1961. — BONACCORSI (A.). Difficoltà di W. — BORRELLI (E.). Dal 76 a oggi (La critica dell'*Anello* e i suoi problemi). — FALLA (M. de). Note su R. W. — GAILLARD (P. A.). Il coro nell'opera di W. — UGOLINI (G.). W., il nazismo e il sentimento popolare. — ALBERTI (L.). Lo spettacolo wagneriano e le sue vicende. — MANDALARI (M. T.). Il lascito Burrell e la figura di Minna Wagner. — ROSTAND (C.). Composizioni pianistiche di W.

Terzo programma. Rome.

1961, 2. PIRROTTA (N.). Gesualdo da Venosa nel IV centenario della nascita. — CARPITELLA (D.). Il primitivo nella musica contemporanea.

MEXIQUE

Annales del Instituto de investigaciones esteticas. Mexico.

30 (1961). MENDOZA (V. T.). El folklore y la musicologia.

PAYS-BAS

Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziek Geschiedenis.

XIX (1960-61) 1-2. REESER (E.). In memoriam Jaap Kunst, 12 Augustus 1891-7 December 1960. — ANTONOWYCZ (M.). Die Josquin-Ausgabe. — VENTE (M. A.). De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap Te's-Hertogenbosch. — CURTIS (A.). Dutch Harpsichord Makers. — MEER (J. H. van der) Per ogni sorte di stromenti da tasti. — NOSKE (F.). Sweelinck's keybord music : organ or harpsichord ? — DELFT (M.-M. van). Een Gloria-Fragment in de Universiteits-Bibliotheek te Utrecht. — CREVEL (M. van). Structuurgeheimen bij Obrecht. — KOSSMAN (F.) et ANNEGARN (A.). Amour blesse mon sein 89. — NOSKE (F.). Nadere gegevens over het klavierboek Anna Maria ven Eyl 94.

POLOGNE

Muzyka Kwartalnik.

VI (1961) 1. SUTKOWSKI (A.). Poczatki polifonii sredniowiecznej w Polsce w swietle nowych zródel. — HLAWICZKA (K.). Zbiór nieznanych polonczów polskich z poczatku XVIII wieku. — SZWEYKOWSKA (A.). Do historii polskiej kultury muzycznej w okresie saskim. — SOBIESfli (M.). Znaczenie zbiorow Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej. — OKONSKA (A.). Wplyw opery na dramaty Slowackiego.

2. TURLO (T. D.). Formotworcza rola dynamiki w utworach Chopina. — PROSNAK (A.). Technika permutacyjna w korelacji z systemen durmoll. — SZWEYKOWSKI (Z. M.). Z zagadnien melodyki w polskiej, muzyce wokalno-instrumentalnej poznego baroku. — TOMASZEWSKI (M.). Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polska muzyka ludowa popularna i artystyczna. — OKOŃSKA (A.). Wplyw opery na dramaty Slowackiego. (Avec résumé en allemand ou en français).

3. CHOMINSKI (J.). Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia. — GORCZYCKA (M.). Folklor w twórczości Beli Bartóka. — TURLO (T. D.). Formotwórcza rola dynamiki w utworach Chopina. — PROSNAK (A.). Struturalno-dynamiczne problemy melodyki. — KLOBUKOWSKA (J.) Repertuar rekopisu 4003 z biblioteki PAN w Gdańsku i jego. znaczenie historyczńe. — KARASINSKA (I.). Mozart w literaturze rosyjskiej — WIECEK (A.). Francuski medal pamiatkowy ku czci Chopina. (Avec résumé en allemand ou en français).

KLOBUKOWSKA (J.). Rekopis 4003 z biblioteki PAN w Gdansku jako zrodlo do historii chanson francuskiej w Polsce.

4. BELZA (I.). Liszt i kultura muzyczna narodow slowianskich. — SWARYCZEWSKA (K.). Franciszek Liszt a muzyka polska. [Résumé en allemand]. — CHOMINSKI (J. M.). Glowne problemy techniki dzwiekowej Liszta. [Résumé en allemand]. — GORCZYCKA (M.). Nowatorstwo techniki dzwiekowej « Années de pélerinage » Liszta. [Résumé en allemand]. — GOLOS (J.). Tabulatura Warszawskiego Towarzystwa Muzycnego jako zabytek muzyki organowej. — BELZA (I.). Szkic poematu symfonicznego « Jerzy Podiebrad » Modesta Musorgskiego. — PROSNAK (J.). Muzyka

do tekstow Marii Konopnickiej. [Résumé en français]. — TOMASZEWSKA (W.). Chopin w Dusznikach. [Résumé en français].

ROUMANIE

Revista de Folclor. Bucarest.

AMZULESCU (AL. I.), Contribuje la cercetarea structurii poetice a liricii populare. — TRUTA (D.), Citeva cintece noi din satul Luna de jos. — HABENICHT (G.), Locul caminului cultural in viata folclorica satului Lesu-Nasaud. — PAPADIMA (O.), G. Dem Teodorescu. — ADASCALITEI (V.). Folcloristica si stiinta literaturii. — SULITEANU (G.). Cu prilejul aparitiei volumului : D. G. Kiriac « Cintece populare rominesti ». — BALACI (E.). Discutiile de la Praga despre cintecul muncitoresc.

SUISSE

Bibliothèque d'humanisme et Renaissance. Genève.

XXIII (1961). CLIVE (H. P.). The Calvinists and the question of Dancing in the 16th cent.

***Revue musicale suisse.** Zürich.

1961, 2. MATTER (J.). De l'harmonie complémentaire et de l'expression du dépaysement dans la musique de Chopin. — LIEBNER (J.). L'influence de Schiller sur Verdi. — HESS (W.). Zum ursprünglichen Schluss des I. Satzes von Beethovens Achter Symphonie.

3. WOLTERS (K.). Wenig bekannte Klaviermusik von J. S. Bach. — BREEN (F.). Equiton. — MOOSER (R. A.). Rimsky-Korsakof contra Moussorgsky.

5. SPINNER (L.). A. Weberns Kantate Nr. 2, opus 31. Die Formprinzipien der kanonischen Darstellung (Analyse des vierten Satzes).

6. AMSTAD (M.). Das goldene Zeitalter des Belcanto. — BENARY (P.). Motiv und Thema in Bachs « Wohltemperiertem Klavier ».

VIET NAM

Bach-Khoa. Saïgon.

97 (1961). TRAN VAN KHE. Nhac- si dôi voi âm-nhac hiên dai (Attitude des musiciens à l'égard de la musique contemporaine).

101 et 102 (1961-1962). TRAN VAN KHE. Lôi « Ca Huê » va lôi « nhac tai-tu » (La « musique de Hué » et la musique dite « des amateurs »).

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

LISTE DES MEMBRES AU 31 DÉCEMBRE 1961

ABEL (Jean), 15 *ter*, Boulevard des Dardanelles, Marseille, 7e (Bouches-du-Rhône).
ADLER (Israël), rue des Rosiers, Bâtiment A, Sarcelles (Seine-et-Oise).
AGUSTONI (Luigi), Orselina, Locarno (Suisse).
ALAIN (Olivier), 46, Rue de Pologne, Saint-Germain-en-Laye (Seine-et-Oise).
ALDRICH (Putnam C.), 657, Santa Ynez, Stanford, California (U.S.A.).
ALGAZI (Léon), 23 boulevard Montmorency, Paris-16e.
ALMENDRA (Mlle Julia d'), 25, rua da Alegria, Lisbonne (Portugal).
ANTOINE (Michel), 91, Avenue de La Bourdonnais, Paris-7e.
APOSTOLESCO (M. R.), 28, rue du Four, Paris-6e.
AUBANEL (Georges), 150, avenue des Batignolles, Saint-Ouen (Seine).
AUBERT (Mlle Pauline), 42, avenue de la République, Paris-11e.
AZEVEDO (L. H. Correa de), 12, rue de Galilée, Paris-16e.
BABAIAN (Mlle Greta), 17, rue Henri Barbusse, Paris-5e.
BARDET (Bernard), 14, rue Auguste Blanqui, Choisy-le-Roi (Seine).
BARTHÉLÉMY (Maurice), 7, rue des Rivageois, Liège (Belgique).
BAUDELOCQ (Henri), 41, rue des Panoyaux, Paris-20e.
BAUTIER (Mme Anne-Marie), 35, rue de Turenne, Paris-3e.
BECLARD D'HARCOURT (Mme Marguerite), 138, avenue de Wagram, Paris-17e.
BENDER (M.), Marienthal (Bas-Rhin).
BENOIT (Mlle Marcelle), 7, Villa Brune, Paris-14e.
BERT (Mme Henri), 35, rue Saint-Jacques, Angers (Maine-et-Loire).
BITSCH (Marcel), 12, rue de Seine, Paris-6e.
BLOCH-MICHEL (Antoine), 101, rue du Cherche-Midi, Paris-6e.
BONFILS (Jean), 30, rue du Général Leclerc, Issy-les-Moulineaux (Seine).
BOSANO (Louis), 9, rue Collas, Sèvres (Seine-et-Oise).
BOSANO (Mme Louis), 9, rue Collas, Sèvres (Seine-et-Oise).
BOULANGER (Mlle Nadia), 36, rue Ballu, Paris-9e.
BOULAY (Mlle Laurence), 81, rue du Château, Boulogne-sur-Seine (Seine).
BOWLES (Edmund A.), 25, Bellwood Road, White Plains. N.Y. (U.S.A).
BRELET (Mme Gisèle), 8 *bis*, rue de Sèvres, Ville d'Avray (Seine-et-Oise).
BRIDGMAN (Mme Nanie), 87, boulevard Saint-Michel, Paris-5e.
BRIDGMAN (Dr. R. F.), 87, boulevard Saint-Michel, Paris-5e.
BRILLIARD (Frère Louis), Pensionnat Saint-Joseph, La Malassise par Saint-Omer (Pas-de-Calais).

BROOK (Barry S.), Queens College, Flushing, New York, U.S.A.
BROSSARD (Mme Yolande de), 10, Square de Port-Royal, Paris-5e.
BROWN (Howard M.), Music Dept., University of Chicago, Chicago 37, Illinois (U.S.A.).
CAMBOLIN (Mme Jeanne), 16, rue Croix-de-Régnier, Marseille (Bouches-du Rhône).
CARTIER (Mme Anita), 4, rue du Docteur Lucas Championnières, Paris-13e.
CATONNÉ (Léonce), 37, rue d'Avejan, Alès (Gard).
CAZEAUX (Mlle Isabelle A.), 415 E. *72nd* Street, New York, N. Y. 21 (U.S.A.).
CELLIER (Alexandre), 13, rue Jacquemont, Paris-17e.
CHAILLEY (Jacques), 39 *bis*, rue de Chateaudun, Paris-9e.
CHAILLEY-BERT (Mme Jeanne), 9, rue Brown-Séquard, Paris-15e.
CHAMBURE (Comtesse de), 126, boulevard Maurice Barrès, Neuilly-sur-Seine (Seine).
CHARBONNIER (Mme Marcelle), 93, boulevard de Port-Royal, Paris-13e.
CHARNASSÉ (Mme Hélène), 53, rue de la République, Suresnes (Seine).
CHERBULIEZ (Antoine E.), 32, Hirschenfaben, Zurich (Suisse).
CITRON (Pierre), 17, rue Jean-Jacques Rousseau, Domont (Seine-et-Oise).
CLAMON (M. J.), 4, rue Jean Brunet, Avignon (Vaucluse).
CLERCX-LEJEUNE (Mme Suzanne), 2 *bis*, rue de Rèwe, Liège (Belgique).
COENS (Le R. P.), 19, rue Sainte-Catherine, Tongres (Belgique).
COESTER (Edouard), 135, boulevard Raspail, Paris-6e.
CORBIN (Mlle Solange), 6, rue de Bellechasse, Paris-7e.
CORTOT (Alfred), 5, avenue de Jaman, Lausanne (Suisse).
COSTE (Mme Jean), 16, rue Ravel, Toulon (Var).
DAMAIS (Emile), 5, rue Claude Matrat, Issy-les-Moulineaux (Seine).
DART (Thurston), Jesus College, Cambridge (Angleterre).
DATTE (M. F.), 25, rue Copernic, Paris-16e.
DAVAL (Pierre-Emile), 84, rue Lepic, Paris-18e.
DEBRUN (Maxime), 30, rue Cambronne, Paris-15e.
DEITCH (Donald G.), 2630 Kingsbridge Terrace, Bronx 63, N. Y. (U.S.A.).
DELACROIX (Mgr. Simon), 60, boulevard Vauban, Lille (Nord).
DELAGE (Roger), 6, rue Geiler, Strasbourg (Bas-Rhin).
DELOCHE DE NOYELLE (M. J.), 28, rue de Condé, Paris-6e.
DEMARQUEZ (Mlle Suzanne), 25, rue de Madrid, Paris-8e.
DENIS (Pierre), 52, rue Boileau, Paris-16e.
DEPAUX-DUMESNIL (Mme), 9, avenue de la Grande-Armée, Paris-16e.
DEPECKER (Abbé Louis), 13, rue Félix-Despagnet, Aire-sur-l'Adour (Landes).
DEVOTO (Daniel), 25, rue de Jussieu, Paris-5e.
DIEUDONNÉ (Mlle Annette), 18, rue Ravignan, Paris-18e.
DOMMEL-DIENY (Mme A.), 47 *ter*, boulevard Saint-Germain, Paris-5e.
DOTTIN (Georges), 12, rue de Bourgogne, Lille (Nord).
DREYFUS (Mlle Huguette), 91, quai d'Orsay, Paris-7e.
DRUILHE (Mlle Paule), 4 *bis*, rue Antoine Bourdelle, Paris-15e.
DUFOURCQ (Norbert), 37, avenue de Lowendal, Paris-15e.
DUMONT (Pierre), 33, rue des Remparts, Pontarlier (Doubs).
DURAND (H. A.), 28, rue Abbé de l'Epée, Marseille, 5e (Bouches-du-Rhône).
FAUCHER (Georges), 46, avenue de Beaucaire, Tournon (Ardèche).
FAVRE (Georges), 40, avenue Secrétan, Paris-19e.
FEDOROV (Vladimir), 4, Place Violet, Paris-15e.
FERCHAULT (Guy), 156, avenue de Suffren, Paris-15e.

FISCHER (Kurt von) ; Laubholzstrasse, 46, Erlenbach-Zürich (Suisse).
FORTASSIER (Pierre), 121, boulevard Soult, Paris-12e.
FRISSARD (Claude), 31, Villa Louise, Deuil-La-Barre (Seine-et-Oise).
GAILLARD (Pol-André), 15, Petit Bon-Abri, Lausanne (Suisse).
GARDIEN (Jacques), 16, Chemin du Pré de l'Etang, Champigny-sur-Marne (Seine).
GARROS (Mlle Madeleine), 17, rue de Bourgogne, Paris-7e.
GASTOUÉ-NICOLAS (Mme A.), 80, avenue Jean Jaurès, Clamart (Seine).
GAUSSEN (Mme Françoise), 3, Place des Vosges, Paris-4e.
GAZIMIHÂL (Ragip), Devlet Konservatyari, Cebeci, Ankara (Turquie).
GEGOU (Mme Fabienne), 27, boulevard Péreire, Paris-17e.
GELPE (Jacques), 11, avenue Sadi-Carnot, Mont-de-Marsan (Landes).
GEORGEOT (Jean-Marie), 33, avenue Bosquet, Paris-7e.
GERARD (Yves), 20, rue de l'Odéon, Paris-6e.
GERGELY (Jean), 15, rue de la Planche, Paris-7e.
GERVAIS (Mlle Alice), 35, rue du Courreau, Montpellier (Hérault).
GERVAIS (Mlle Françoise), 240, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris-8e.
GIRDLESTONE (Cutberth), 1, Parc de la Bérengère, Saint-Cloud (Seine-et-Oise).
GOLDSCHEIDER (Mme), 18, rue des Aubépines, Thiais (Seine).
GOUIN (Mme Henri), 4, avenue Milleret-de-Brou, Paris-16e.
GOURDET (Georges), 184, rue du Faubourg Saint-Denis, Paris-10e.
GRIMAUD (Mme Yvette), 189, rue Ordener, Paris-18e.
GROUT (Donald J.), College of Arts and Sciences, Cornell University, Ithaca, N. Y., (U.S.A.).
GUERITTE (Mr. T. J.), Plaisance, 39, Lovelace Road, Surbiton, Surrey (Angleterre).
GUETSCHEL (Mlle Lucie), 33, Place de l'Hôtel de Ville, Abbeville (Somme).
GUICHARD (Léon), Institut Français, 2, Piazza d'Ognissanti, Florence (Italie).
GUILBAUD (Robert), Fort-Lamy, Tchad.
GUILLON (Jean), 32, boulevard Alexandre Martin, Orléans (Loiret).
GUILLOUX (Henri), 89, rue de la Santé, Paris-13e.
GUIOMAR (Michel), 9, rue Molière, Paris-1er.
HANDMAN (M. Dorel), 61, avenue Niel, Paris-17e.
HANSON-DYER (Mme Louise), 1, rue Scheffer, Paris-16e.
HARDOUIN (Pierre), 241, rue du Faubourg Saint-Jacques, Paris-5e.
HARRIS (Donald), 20, rue Lamarck, Paris-18e.
HEARTZ (Daniel), Music Dept., University of California, Berkeley 4, California (U.S.A.).
HERMELIN (Claude), 52, quai National, Puteaux (Seine).
HOLLEY-WERTHEIM (Mme), 5, place Malesherbes, Paris-17e.
HONEGGER (Marc), 2, rue Beethoven, Strasbourg (Bas-Rhin).
HOOREMAN (Paul), 3, chemin de Chandolin, Lausanne (Suisse).
JACQUOT (Jean), 107, avenue de Choisy, Paris-13e.
JOURDAN (Mlle Denise), 28, rue de La Trémoille, Paris-8e.
KINKELDEY (Otto), 19, Glenside Road, South Orange, New Jersey (U.S.A.).
KORNPROBST (Louis), Villa Eliaud, 48, Boulevard de Cimiez, Nice (Alpes-Maritimes).
LACOUR (Mme Marcelle de), 62, boulevard de Clichy, Paris-18e.
LAFAILLE (Mme Anne), 34, rue de Penthièvre, Paris-8e.
LAUNAY (Mlle Denise), 16, rue d'Aumale, Paris-9e.

Laurent (Albert), 33, rue Pasteur, Abbeville (Somme).
Leahy (Eugen), 1009 W. Rose Street, South Bend, 16, Indiana (U.S.A.).
Lebeau (Mme Elisabeth), 91, rue de Rennes, Paris-6e.
Leguy (Jean), 48, rue Saint-Placide, Paris-6e.
Lemit (William), 90, avenue Mozart, Paris-16e.
Lesure (François), 100, rue du Bac, Paris-7e.
Levallois (Mlle Andrée), 135, rue Blomet, Paris-15e.
Lisle (Mme Christiane de), 29, boulevard Raspail, Paris-7e.
Lopes Graça (Fernando), Rua de Infantaria Dezasseis, 87, Lisbonne (Portugal).
Loth (Bernard), 2, rue Brocard, Villepreux (Seine-et-Oise).
Loucheur (Raymond), 31, avenue de Saxe, Paris-7e.
Loustal-Croux (Mme Odette de), 18, rue de Penthièvre, Sceaux (Seine).
Lyon (Raymond), 42, rue de Chabrol, Paris-10e.
Maillard (Jean), 14, boulevard Thiers, Fontainebleau (Seine-et-Marne).
Malignon (Jean), 10, rue du Regard, Paris-6e.
Marcel-Dubois (Mlle Claudie), 6, rue Gounod, Paris-17e.
Marchal (André), 22, rue Duroc, Paris-7e.
Marix-Spire (Mme Thérèse), 9, square de Port-Royal, Paris-13e.
Marlet (Mlle Hélène), 26, rue du Moulin de Pierres, Clamart (Seine).
Marquer (Mme), 5, rue Dufrénoy, Paris-16e.
Marrou (Henri), 19, rue d'Antony, Chatenay-Malabry (Seine).
Masson (Mme Paul-Marie), 7, rue des Trésoriers de France, Montpellier (Hérault).
Mathevet (Mlle Marie-Claude), Résidence Armor, 37, rue des Armuriers, Saint-Etienne (Loire).
Maurice-Amour (Mme Lila), 122, boulevard de Courcelles, Paris-17e.
Maxence (Mme Georgette), 3, rue Boissonade, Paris-14e.
May (Mme Germaine), 4, rue Joseph Bara, Paris-6e.
Mayer-Mutin (Mme), 1, rue de l'École de Mars, Neuilly-sur-Seine (Seine).
Menard (Le R. P. René), Coulonges-sur-l'Antize (Deux-Sèvres)
Merritt (A. Tilmann), Music Dept., Harvard University, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.
Meyer (André), 148, boulevard Malesherbes, Paris-17e.
Mirambel (André), 2, rue de Lille, Paris-7e.
Morcourt (R. P. Richard de), 3, cours de Strasbourg, Hyères (Var).
Morisset (Jean-Marie), Immeuble A, Appartement 18, rue Chasselièvre prolongée, Rouen (Saine-Maritime).
Mummery (Kenneth), 9, St-Winifred's Road, Bournemouth (Angleterre).
Nef (Mme Isabelle), Bossy-Genève (Suisse).
Nelson (Philip F.), Dept. of Music, Arizona State College, Tempe, Arizona (U.S.A.).
Noske (Frits), 2 Bosboom Toussaintlaan, Bussum (Hollande).
Nys (Abbé Carl de), Case postale 51, Epinal (Vosges).
Omnes (Gabriel), 19, rue de Brissac, Angers (Maine-et-Loire).
Ory (André), 160, rue Blomet, Paris-15e.
Paillard (Jean-François), 104, rue de Lauriston, Paris-16e.
Patier (Mlle Dominique), 20, rue de Tournon, Paris-6e.
Mac Peek (Gwynn S.), Tulane University, New Orleans 18, Louisiane (U.S.A.).
Pelletier (Abbé), 32, rue de Babylone, Paris-7e.

PERNOUD (Mlle), École de Viry, (Haute-Savoie).
PERROT (Jean), 45, rue Saint-Ferdinand, Paris-17e.
PETIT (Mme Blanche), 7, rue Andrieux, Paris-8e.
PETIT (Mme Françoise), 142, boulevard Péreire, Paris-17e.
PIDOUX (Pierre), 21, rue du Temple Territet (Suisse).
PINCHERLE (Marc), 132, boulevard Exelmans, Paris-16e.
PITTION (Paul), 28, rue E. Gueymard, Grenoble (Isère).
PLÉ-CAUSSADE (Mme Simone), 192, boulevard de la Villette, Paris-19e.
POUSSE (Abbé Marcel), Petit Séminaire Notre-Dame, Goincourt (Oise).
PRAT (Jean), 390, rue de Paradis, Marseille (Bouches-du-Rhône).
PRIM (Abbé), 23, rue Bachelet, Paris-18e.
PROD'HOMME (Mme J. G.), 24, Villa du Roule, Neuilly-sur-Seine (Seine).
PUCELLE (Jean), 1, rue Saint-Paul, Poitiers (Vienne).
QUITIN (José), 13, rue Monelphe, Liège (Belgique).
RAAD (Mlle Virginia), 60, Terrace Avenue, Salem, West Virginia (U.S.A.).
RAMPAL (Jean-Pierre), 15, avenue Mozart, Paris-16e.
RAUGEL (Félix), 59, rue Boissière, Paris-16e.
RESTOUT (Mlle Denise), P. O. Box 313, Lakeville, Connecticut (U.S.A.).
REUTER (Mlle Evelyne), 7, rue Antoine Chantin, Paris-14e.
RIOU (Yves), 6 *bis*, rue Ravon, Bourg-la-Reine (Seine).
RIQUIER (G.), 7, square Moncey, Paris-9e.
ROESGEN-CHAMPION (Mme), 8, rue d'Artois, Paris-8e.
ROGISTER (René), 143, avenue Jean Tasté, Heuzy-Verviers (Belgique).
ROLAND-MANUEL, 42, rue de Bourgogne, Paris-7e.
ROLLIN (Jean), 28, avenue de Laumière, Paris-19e.
ROSE (Gilbert), 21, rue Litaldus, Montigny-les-Metz (Moselle).
ROUGET (Gilbert), 1, rue des Deux-Ponts, Paris-4e.
ROUSSELON (M. J.), 8, rue Blomet, Paris-15e.
SAINT-FOIX (Mme G. de), 4, rue Materon, Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône).
SAMARAN (Mlle Jeanne), 8, avenue Gourgaud, Paris-17e.
SANSY (Mme Hélène), 13, rue Magenta, Bordeaux (Gironde).
SARLIT (Mme Henry), Clos de Mortières, Givry-près-l'Orbize (Saône-et-Loire).
SARRAZIN (Albert), 17, rue de la Flèche, Moulins (Allier).
SAZERAC DE FORGE (Mlle), 127, rue du Ranelagh, Paris-16e.
SCHAEFFNER (André), 35, rue de la Fontaine à Mulard, Paris-13e.
SCHRADE (Léo), Séminaire de Musicologie, Université de Bâle, Bâle (Suisse).
SCHWARZ (Boris), 50-16 Robinson Street, Flushing 55, New York (U.S.A.).
SEAY (Albert), Colorado College, Colorado Springs, Colorado (U.S.A.).
SIOHAN (Robert), 16, rue Chaptal, Paris-9e.
SMITS VAN WAESBERGHE, Institut de Musicologie, Saalstraat 19, Amsterdam (Hollande).
SNOW (Robert J.), Duquesne University, Pittsburgh 19, Pensylvania (U.S.A.)
SOLLIERS (Jean de), 223, boulevard Raspail, Paris-14e.
SOULAGE (Mlle Marcelle), 3, rue Paul-Escudier, Paris-9e.
STAHL (Mlle Rose-Anne), Foyer des Lycéennes, 10, rue du Docteur-Blanche, Paris-16e.
STEKEL (Paul), Conservatoire de Musique, Grenoble (Isère).
STEVENS (Denis), 41, Blenheim Park Road, South Croydon, Surrey (Angleterre).

STRARAM (Enric), 13, avenue Montaigne, Paris-8e.
SUBIRA (José), Instituto Español de Musicologia, Viriato 35, Madrid 2 (Espagne).
THOMAS (Abbé Marcel), 52, rue de Chaâge, Meaux (Seine-et-Marne).
THOMAS-COELE (Mme Emma), 3, rue Peyssonnel, Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône).
TIENOT (Mme Yvonne), 235, boulevard Péreire, Paris-17e.
TRAN VAN KHE, 115-121, rue Camille Groult, Vitry-sur-Seine (Seine).
TRIPP (Charles), 13, rue de l'Est, Belfort, (Ter. de B).
TROFIMOV (Serge), 9 *bis*, rue d'Alésia, Paris-14e.
VAN DEN BORREN (Charles), 55, rue Stanley, Uccle-Bruxelles (Belgique).
VAN DE WIELE (Mme Aimée), 89, avenue de Villiers, Paris-17e.
VAN HOORN (L. C.), 3, rue du Général Appert, Paris-16e.
VERCHALY (André), 17, rue Saint-Saëns, Paris-15e.
VERNILLAT (Mme France), 12, boulevard Colbert, Sceaux (Seine).
VIENNEY (Mlle Micheline), 188, rue de la Roquette, Paris-11e.
VIGUÉ (Jean), 14, avenue de Wagram, Paris-17e.
VIOLLIER (Mlle Renée), 7, Villa Emile Bergerat, Neuilly-sur-Seine (Seine).
VIVIER (Mlle Odile), 112, rue Olivier de Serres, Paris-15e.
VOLANT-PLANEL (Mme Jeanine), 46, rue de Londres, Paris-8e.
WALLON (Mlle Simone), 78, avenue de Versailles, Paris-16e.
WEBER (Mlle Edith), 10-16, rue Thibault, Paris-14e.
WIRSTA (Aristide), 1, rue Albert Camus, Bourg-la-Reine (Seine).

BIBLIOTHEQUES — INSTITUTS

MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT BASEL, Leonhardkirchplatz 5, Bâle (Suisse).
UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK, Bâle (Suisse).
INSTITUT FÜR MUSIKFORSCHUNG, Schlossluisenplatz, Berlin-Charlottenburg 5 (Allemagne).
BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE, 30, rue de la Régence, Bruxelles (Belgique).
BIBLIOTHÈQUE INGUIMBERTINE, Boulevard du Musée, Carpentras (Vaucluse).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT, Mozartgasse 3, Graz (Autriche).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR DES UNIVERSITÄT, Kurze Geismarstrasse 40, Göttingen (Allemagne).
BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE GRENOBLE, Place de Verdun, Grenoble (Isère).
DIENST VOOR SCHONE KUNSTEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE, Stadhouderslaan 41, La Haye (Pays-Bas).
FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN (Section Musique), Lisbonne I (Portugal).
ROYAL MUSICAL ASSOCIATION, Music Room, British Museum, Londres W. C. 1 (Angleterre).
INSTITUT FRANÇAIS DU ROYAUME UNI, 15, Queensberry Place, Londres S. W. 7 (Angleterre).
HAUT-COMMISSARIAT FRANÇAIS EN ALLEMAGNE, Direction des Affaires culturelles, Service du Livre et de la Documentation, Mayence (Allemagne).

Bibliothèque Lénine, 3, rue Kalinine, Moscou (U.R.S.S.).
New York public library, Fifth Avenue, 42nd St. New York, N. Y. (U.S.A.).
Centre National de la Recherche Scientifique, 972 Fifth Avenue, New York (U.S.A.).
Ceskoslovenska akademie veo Zakladni Knihovna, Narodni Trida 5, Praha I (Tchécoslovaquie).
Direction générale des Arts et Lettres, 53, rue Saint-Dominique, Paris-7e.
Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 3, rue Michelet, Paris-5e.
Centre National de la Recherche Scientifique, Bulletin analytique de Philosophie (Rédaction) ; 15, Quai Anatole France, Paris-7e.
Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'études sociologiques, 82, rue Cardinet, Paris-17e.
Centre National de la Recherche Scientifique, Service « Bibliothèques et Documentation », 15, Quai Anatole France, Paris-7e.
Bibliothèque de l'Opéra, 1, Place Charles Garnier, Paris-9e.
Bibliothèque de la Radiodiffusion française, Centre Brossolette, 118, rue de l'Université, Paris-7e.
Phonothèque nationale, 19, rue des Bernardins, Paris-5e.
Biblioteka muzicke akademije, Svetozara Markovica I/II, Sarajevo (Yougoslavie).
Narodna I universitetska Biblioteka, Post. Fah. 154, Skopeje (Yougoslavie).
Kungl. musikaliska akademiens bibliotek, P. O. B. 16265, Stockholm (Suède).
Kinokuniya, 826, Tsunohazu Schome, Shinjuku-ku, Tokyo (Japon).

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Jeudi 23 Novembre 1961.

La séance est ouverte à 17 h. 45 dans la salle de Cours d'Ethno-Musicologie du Musée de l'Homme, sous la présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont présentées et agréées :

M. Léon Guichard, présenté par MM. Lesure et Pincherle,

Mme Marquer, présentée par Mlle Weber et Mlle Corbin.

M. Gilbert Rose, présenté par MM. Schaeffner et Michel Antoine.

La parole est ensuite donnée à Mlle Solange Corbin pour sa communication sur *Les montées systématiques dans les rituels chrétiens* ; cette communication est éditée, *in extenso*, dans notre numéro de juillet 1961, pp. 3 à 36.

Séance du Jeudi 23 Décembre 1961.

La séance est ouverte à 18 heures à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont présentées et agréées :

Le Frère Louis Brilliard, présenté par M. Chailley et Mlle Weber.

Mme Christiane de Lisle, présentée par MM. Chailley et Schaeffner.

M. C. W. Girdlestone, présenté par Mlle Wallon et M. Lesure.

La parole est ensuite donnée à M. Edmond Costère pour sa communication sur *Logique des hauteurs et musiques sérielles*. Le conférencier s'attache à montrer que la musique sérielle ne constitue pas comme beaucoup le croient une rupture avec le passé mais qu'elle s'inscrit dans une même réaction des grands musiciens du début du siècle contre la tyrannie de l'hégémonie fonctionnelle que les accords de dominante s'étaient arrogée. Et son exposé tend à prouver qu'elle se rattache à l'évolution naturelle de la musique de toujours, par la systématisation de certains de ses procédés les plus courants : logique de réitération, thème varié, cellule cyclique, et par une même subordination, sous une autre forme, aux fonctions résultant des affinités naturelles de quinte, de quarte, et de sensible ascendante et descendante. Pour finir il fait ressortir au piano dans le *menuet* des *Pièces* pour piano, *opus* 25 de Schoenberg, d'une part l'utilisation thématique de la série et d'autre part la logique d'aboutissement du si b, considéré comme la tonique permanente de l'œuvre.

Une discussion prend alors place, au cours de laquelle M. André Schaeffner remarque qu'effectivement il n'y a pas d'accord de septième de dominante dans la gamme pentatonique du modèle *do ré mi sol la*, que Debussy et Stravinsky ont remise en honneur bien avant qu'il fût question de musique sérielle. Par contre, il fait observer que l'exemple du trio du *Menuet opus* 25 de Schoenberg constitue une exception, en l'absence d'autres cas de répétition pure et simple de la même forme sérielle transposée. Mais pour M. Edmond Costère, il ne s'agit pas d'une exception, mais d'un cas-limite parmi les nombreuses œuvres sérielles qui déroulent mélodiquement plusieurs fois les douze sons de leur série dans le même ordre, mais avec des durées et une présentation chaque fois plus ou moins différente.

M. Claude Ballif intervient alors pour constater que les conceptions ainsi présentées sont considérées dans les milieux musicaux les plus avertis et notamment outre-Rhin non pas comme des hypothèses mais comme des truismes qu'on ne discute plus. M. Costère en tire argument pour conclure à la nécessité d'autant plus impérieuse d'en faire état en présence des interprétations erronées qui continuent à se propager dans le public, encore abusé par la présentation tendancieuse donnée à la technique sérielle lors de sa divulgation en langue française.

La séance est levée à 20 h. 15.

COMPTES DE L'ANNÉE 1960

Compte de la Société Française de Musicologie — Année 1960.

Recettes.		*Dépenses.*		
Disponibilités au 1-1-1960	3.252,88	Frais impression Bullet.	5.737,63	
Cotisations encaissées en 1960	3.006,40	à déduire Provision 1959.	4.000,00	1.737,63
Ventes Revues et abonnements Librairie Heugel	2.563,81	Frais Secrétariat et Comptabilité		868,39
		Provis. pour impression (bulletin 1960)		5.500,00
		Disponibil. au 31-12-60.		717,07
	8.823,09			8.823,09

Compte des publications — Année 1960.

Vente Librairie Heugel.	3.043,57	Déficit au 1-1-1960	530,08
Subventions reçues en 1960	4.500,00	Paiement fait Lefort.	3.000,00
Déficit au 31-12-1960.	2.638,01	Paiemt corrections	500,00
		Paiement clichés	56,50
		Paiement C.N.R.S.	95,00
		Provis. pour impression.	6.000,00
	10.181,58		10.181,58

Situation des comptes au 31 décembre 1960.

Chèques-postaux	3.157,86	Sté Fse de Musicologie, Disponibilités	717,07
Comptoir national d'Escompte	4.145,71	Provision pour impression bulletin 1960	5.500,00
Espèces en caisse	48,70	Provision pour impression publication	6.000,00
Obligations E. D. F. 1959	1.000,00		
Librairie Heugel	1.226,79		
Déficit des publications.	2.638,01		
	12.217,07		12.217,07

NÉCROLOGIE

JACQUES PERRODY

La Société Française de Musicologie a éprouvé une grande perte en la personne de son Trésorier-adjoint, M. Jacques Perrody, décédé le 21 août 1961.

C'est à la demande de M. Paul-Marie Masson, alors Président de la Société, que M. Perrody, Avoué près la Cour d'Appel de Paris, avait accepté de faire partie du Conseil d'Administration et d'aider notre Trésorier. La compétence de M. Perrody en matière juridique était en effet très précieuse pour la Société, surtout pendant les années difficiles de l'Occupation.

Grand amateur de musique, M. Perrody était violoncelliste. Elève de Cros Saint Ange, puis de Paul Mas, il faisait partie d'un quatuor toujours disposé à prêter son concours à toutes les œuvres charitables. Il prit part dans les mêmes conditions à des concerts où furent donnés le *Messie* et la *Passion selon Saint-Jean*.

M. Perrody s'est aussi dévoué pendant de longues années au service des musiciens aveugles ; il avait appris la difficile musicographie Braille, et a transcrit de nombreuses partitions, et des ouvrages importants, tels que le *Cours de Composition musicale* de Vincent d'Indy.

Ayant fait la guerre de 1914 comme pilote de dirigeable, M. Perrody, officier de Réserve, reprit du service en 1939. Il fut fait prisonnier, puis rapatrié, mais les suites de sa captivité ébranlèrent gravement sa santé.

Comme ses amis du Palais, nos collègues de la Société de Musicologie ont pu apprécier la personnalité de M. Perrody, sa culture, sa distinction, sa modestie presque excessive, sa parfaite courtoisie. Tous ceux qui l'ont connu lui garderont un souvenir fidèle.

Madeleine GARROS.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 8402). — 1962.